

GRAFISMO EN SOL MAYOR

> Introducción
a las relaciones
entre el dibujo
y la música

> TRABAJO DE FIN DE GRADO
> GRADO EN BELLAS ARTES
> UNIVERSIDAD DE SEVILLA
> 2018/19

ALEJANDRA
LUPIÓN BRETONES



FACULTAD DE BELLAS ARTES

*Dedicado a mi abuelo y a mi madre, quienes en
sus últimos momentos marcaron el movimiento y la
quietud, transformándose en música y silencio*



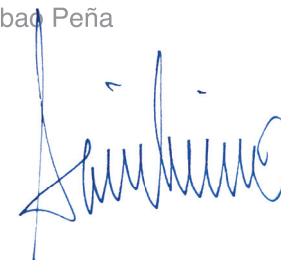
GRAFISMO EN SOL MAYOR

> Introducción
a las relaciones
entre el dibujo
y la música

Trabajo Fin de Grado
Grado en Bellas Artes
Universidad de Sevilla. Curso 2018/19

Grafismo en Sol Mayor.
Introducción a las relaciones entre el Dibujo y la Música
Autora: Alejandra Lupión Bretones
Tutor: Daniel Bilbao Peña

Vº Bº del tutor:



> DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD
Y AUTORÍA DE TRABAJO ACADÉMICO
> TRABAJO DE FIN DE GRADO

D^a Alejandra Lupión Bretones, con DNI _____, estudiante del Grado de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla,

DECLARA QUE:

El presente Trabajo de Fin de Grado es de mi exclusiva autoría y ha sido elaborado respetando los derechos intelectuales de terceros, conforme las citas que constan en las páginas correspondientes, cuyas fuentes se incorporan en la bibliografía.

Por lo tanto, asumo la responsabilidad de sus contenidos y elaboración, sin incurrir en fraude científico o plagio.

Para que así conste, firmo la presente declaración en

Sevilla a _____ de septiembre de 2019

Fdo.: Alejandra Lupión Bretones



*La música expresa lo que no puede ser dicho
y aquello sobre lo que es imposible permanecer en silencio*

Víctor Hugo

*¿Qué es dibujar? ¿Cómo se llega?
Es la acción de abrirse paso a través de una pared de hierro inv-
sible que parece encontrarse entre lo que
se siente y lo que se puede.*

Vincent Van Gogh, Cartas a Theo

ÍNDICE

> INTRODUCCIÓN	15
> SILENCIOS, REPETICIONES Y ARMONÍAS	17
< ciencia, abstracción y arte puro	23
< sinestesia y emociones	33
< danza, música y dibujo en movimiento	39
> CONCLUSIONES	51
> PROYECCIÓN PROFESIONAL	54
> DOSSIER ARTÍSTICO	56
< vibraciones	58
< mimesis	66
< diseño gráfico / ilustración	70
> REFERENCIAS	86

> INTRODUCCIÓN.

El trabajo de investigación al que me enfrento viene principalmente motivado por un carácter inmensamente arraigado en quien humildemente escribe estas palabras: el amor por la música y el dibujo. Cuánto menos a las relaciones que, de una forma u otra, han venido apareciendo en mi trabajo de forma inequívoca; siempre, aún sin pretenderlo, la música ha establecido su poder natural para cambiar los conceptos, grafismos, motivaciones o, en definitiva, el pulso de las cosas.

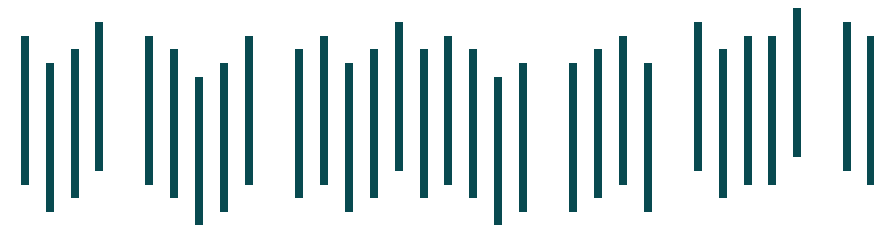
Así bien, *Grafismo en Do mayor. Introducción a las relaciones entre el Dibujo y la Música* no pretende profundizar en exceso en el océano teórico que podemos encontrar si ahondamos en la Música y las Bellas Artes sino, más bien, crear un marco de entendimiento y reciprocidad que sirva, de manera práctica, para ahondar en un método propio y conceptual que permita la libre creación artística gracias a la comprensión de estos postulados.

El proceso de investigación ha sido, como resulta común en el ámbito de las Bellas Artes, necesariamente multifactorial. En primer lugar, habría que recalcar que, tal y como se ha venido comprobando gracias a la bibliografía escogida, la relación entre las Bellas Artes y la Música es comprensible en términos globales y no unidireccionales como se pretendió en un principio, momento en el que la metodología inicial pretendía desarrollarse estudiando las formas meramente musicales en la forma plástica y viceversa; para ello, y buscando una correcta comprensión del texto que nos sigue, debemos acudir al término alemán *Zeitgeist*, el cual viene a referirse a la ‘emergencia simultánea de un mismo tipo de interpretación en campos diferentes’ (López, 2001): resulta más sencillo comprender esta relación que nos acontece si apreciamos que no sólo viene desarrollada por estos campos en cuestión sino que, inclusive, debemos entrometer la curiosidad en otras ramas que van desde la psicología y la biología hasta planteamientos de índole metafísico y profundamente espiritual. Es por ello que el concepto metodológico que debe plantear y organizar todo el material debe ser la globalidad, ya que la Música puede actuar con respecto a las Bellas Artes en términos de objeto de estudio, numen de la obra o devenida del inconsciente ante la búsqueda

de la expresión artística. La relación entre estos campos puede ser unilateral y perfectamente delimitada o, por el contrario, retroalimentarse de modo cíclico siendo a la vez causa y consecuencia. Es por ello que puede resultar confuso pretender abarcar un tema tan complejo y abstracto desde puntos de vista sesgados.

Otro punto importante a esclarecer es que, si bien dentro del amplio mundo de las Bellas Artes el concepto principal que nos interesa es el dibujo, existe mayor estudio previo con respecto a la pintura, el color y su relación con la música; sin embargo, consideramos importante abordar estos asuntos al menos de forma introductoria por dos cuestiones: primero, su innegable papel en la materia que nos concierne, y segunda, la posibilidad de extrapolar estos postulados al dibujo, planteando así futuras líneas de investigación sobre este tema.

Sin mayor dilación, pasamos a introducirnos en este paisaje compuesto por teoría e historia de la música, gesto, ciencia, filosofía y demás apartados influyentes en este binomio estético-musical que abordaremos a continuación.



> SILENCIOS, REPETICIONES Y ARMONÍAS.

La música de Schoenberg nos lleva a un nuevo mundo, en el que las vivencias musicales ya no son acústicas, sino puramente espirituales. Aquí empieza la música del futuro.

Wassily Kandinsky; De lo espiritual en el arte

¿Puede la música transgredir la acústica, para formar parte de una experiencia fenomenológica mayor...?

Las Artes Plásticas y la Música, como fenómenos devenidos del intelecto, no se desarrollan de manera aislada sino que forman parte de una red mucho mayor, un entresijo cultural que cambia, madura y evoluciona como lo hace el ser humano. Así pues, todos aquellos cambios de índole política, económica, social, científica, etc., conforman -y vienen conformados- por una relación de reciprocidad entre las diferentes expresiones del pensamiento. Es por ello que existe, y siempre ha existido, una correlación directa entre ámbitos como la filosofía o la ciencia con estas artes a las que esta investigación concierne.

En palabras del musicólogo Claudio Cascales (2011):

La relación y la influencia de la música con las bellas artes -o artes plásticas- en general, quizá haya sido gracias a, entre otros, el teórico del arte Heinrich Wölfflin (1864-1945), una de las más repetidas a lo largo de la historia de la música. A comienzos del siglo XX la música y las artes plásticas compartieron estética y conceptos influenciados por la situación mundial política, económica y social, que provocó una crisis artística que derivó en los movimientos de vanguardia, que buscaban renovar, experimentar y/o distorsionar el decimonónico sistema de representación artístico, tanto musical (con el agotamiento de la tonalidad), como figurativo (en beneficio de la independencia de referencias visuales de la vida real).

De esta forma, el Impresionismo, con su capacidad de evocación atmosférica a través del color y la pincelada abstracta al servicio de la forma, conforma una estrecha relación con “la melodía fraccionaria y la sutileza tímbrica, utilizada en razón del color dentro de una concepción formal clara, características estas inmanentes a buena parte de la obra de Claude Debussy” (Cascales, 2011).

Igualmente ocurre con experiencias artísticas posteriores como el cubismo, donde lo primitivo y lo exótico toman importante parte en las obras pictóricas de Picasso o Braque, al igual que musicalmente podemos encontrar correspondencia en las obras de maestros como Stravinsky y Ravel. “Lo polifónico y percusivo (...) mucho tiene que ver con el empleo de las formas de la naturaleza por medio de figuras geométricas -fragmentando líneas y superficies- y la perspectiva múltiple” (Cascales, 2011).

No es casual de hecho que precisamente las obras de Stravinsky (entre otros grandes compositores) fueran las escogidas para ser interpretadas por la Orquesta Filarmónica de Málaga el pasado 11 de febrero de 2012 en la Sala María Cristina de Málaga, en conmemoración a la figura y obra de Picasso. Edmon Colomer, director de la formación en aquel momento, comenta las razones por las cuáles se decantó por tal compositor:

Stravinsky reproduce los procesos pictóricos del cubismo al tomar elementos figurativos del pasado que se superponen y se presentan diseccionados, como si ocuparan las diferentes caras de un prisma (...). Es (refiriéndose al concierto) especialmente representativo de la influencia que el cubismo ejerció en los grandes compositores de la época. [Colomer (como se citó en Bujalance, 2012)]

¿Qué ocurre entonces? Sencillamente, los cambios formales entre diferentes artes se retroalimentan y evolucionan paralelamente ante una nueva consideración del espacio y el tiempo, nuevas formas de construir, como reflejo de un cambio social y profundamente humano. Resulta poético pensar en este progreso como en el crecimiento de un niño; crecen sus manos y sus pies, por igual aún con distintas funciones. Crece su curiosidad, su altura, su fuerza y su capacidad de raciocinio. Enriquece también su vista y su oído, viviendo una pequeña madurez en cada una de estas etapas de vida.

Inclusive el cine, que paradójicamente aúna imagen y sonido en una poética compleja y multisensorial, bebe de esta evolución de la historia del arte; películas mudas como *Nosferatu* (Murnau, 1922) basada en la obra literaria de Bram Stoker, es considerada como parte del movimiento expresionista alemán. En el movimiento Expresionista la Vanguardia está marcada por la deformación, el miedo y la puesta en pie de una realidad insatisfecha y cruda a través de una pictórica directa y contundente, la cual atrajo a importantes representantes de la pintura como el grupo artístico *El Puente*, con Kirchner (1880-1983) y Munch (1863-1944) como algunos de sus integrantes más reconocidos. Contemporáneo fue también el grupo *El Jinete Azul*, fundado por uno de los artistas que más repercusión tienen en la presente investigación: Wassily Kandinsky (1866-1944). Precisamente el artista ruso

estableció una importante amistad con el músico -y también, aunque en menor medida, pintor- Arnold Schoenberg, cuya prolífera correspondencia enmarca en buena medida las relaciones entre la pintura abstracta y la música; -“la amistad que unió al creador de la pintura abstracta con el descubridor de la música atonal, dos personalidades del arte de principios del siglo XX que marcarían un nuevo camino”-, (Hahl-Koch, 1987).

De nuevo recurrimos a las palabras de Cascales (2011), en este caso para profundizar precisamente en las características puramente musicales de algunas obras de Schoenberg como *Die Glückliche Hand*:

(...) piezas que se caracterizan por sus atmósferas febriles y excitantes, por acumulación de disonancias, su ultraexpresión por saturación de cromatismos, acordes por cuartas y segundas, fragmentación de la melodía, su extrema concentración del material musical y la sinestesia y la abstracción sonora, que inevitablemente desembocará en la sistematización dodecafónica.

Resulta singular la utilización del lenguaje en este tipo de análisis; se trata la música en términos de cromatismo, abstracción o tono, al igual que podemos referirnos a una pieza gráfica a través de su vibración o ritmo. No sería inapropiado pues establecer unos claros parámetros de sinestesia -más allá de la condición puramente neurológica- en la que, de forma poética y retórica, podemos *ver el sonido y escuchar la pintura*. Un tono disonante o el sonido de una sirena capta irrevocablemente nuestra atención ante el cambio, al igual que lo hace una mancha de pintura roja sobre un lienzo en blanco o una línea de grafito sobre un papel. Ambos rompen el silencio, el vacío, y establecen un antes y un después en la percepción del espacio y del tiempo. No es casual que la nota *si*, como *tono de la unidad primordial* (Schafer, 2013) sea utilizada en procesos de meditación y de comprensión del binomio cuerpo-espíritu, al igual que no es casual la utilización del color blanco o azul en las paredes de espacios dedicados a este fin.

En un estudio centrado en el arte y la música resulta difícil prescindir de la aportación del musicólogo John Cage (1912-1992) quien, bajo la influencia conceptual de Marcel Duchamp, compone la obra 4'33", una obra de cuatro minutos y treinta y tres segundos de partitura en blanco; una suma total de 273 segundos que, extrapolado al baremo de los grados centígrados, concluyen en el silencio, la nada, el cero absoluto (Schafer, 2013). ¿Cuál es el interés de una obra como ésta? Bien, nada más y nada menos que la atención consciente, concebida como consecuencia de la abstracción absoluta. Se trata pues de redimir los objetos, extraerlos de su flujo temporal -o espacial- natural para eternizarlos, transformándolos así en valor absoluto puesto que carece de límites. Es una experiencia estética en sí misma. ¿Cuándo ter-

mina la observación de un cuadro?, ¿cuándo dejamos de escuchar un concierto...? Sencillamente, cuando *dejas de hacerlo*, es decir, cuando la forma refiere a tus expectativas como lo normal, aquello que, de antemano, estábamos esperando y no supone un estímulo atencional de mayor relevancia. Cuando el 29 de agosto de 1952 David Tudor, en el escenario del Maverick Concert Hall de Woodstock (Nueva York), interpreta la mencionada obra de John Cage, el asombro de los asistentes fue tal que muchos lo tomaron como una tremenda broma y, sencillamente, abandonaron en lugar (Viana, 2013). Con total probabilidad si el músico en cuestión hubiera interpretado cualquier otra obra acorde a las expectativas de aquellos aficionados, la resolución hubiese sido otra: críticas positivas o negativas, mayor o menor afinidad para con la destreza del ejecutante, pero sin duda nada como lo que sucedió aquel día. La trascendencia fue tal, que incluso resultó fuente de inspiración para músicos como Frank Zappa (Viana, 2013), reconocido por su música experimental que concluyó en un antes y un después a los límites del rock. Para Cage esta obra supuso una auténtica declaración de intenciones, una nueva postulación sobre el concepto de música en el que entraban en juego el azar, el silencio o la espontaneidad como *herramientas válidas de composición* (Viana, 2013).

Sabía que se lo tomarían todo como una broma y una renuncia al trabajo, pero aún así, quería que mi música estuviese exenta de mis gustos y aversiones, porque creo que la música debería ser libre de los sentimientos e ideas del compositor. Yo sentía, y esperaba haber llevado a otras personas a sentir, que los sonidos de su entorno constituían una música más interesante que la música que oirían si asistiesen a una sala de conciertos. [Cage (como se citó en Viana, 2013)]

Y es que los impulsos de Cage para realizar tal obra tuvieron claros predecesores; por un lado, la oportunidad de conocer las pinturas de Rauschenberg, completamente blancas y negras -de nuevo, encontramos interrelación entre música y pintura- y por otro, el gran experimento que realizó el autor en su búsqueda del silencio absoluto, y el cual concluyó en que se trataba de algo absolutamente imposible: la entrada a una cámara anecoica en la que, si bien Cage se introdujo para no escuchar absolutamente nada y aislarse completamente del sonido, desembocó en la escucha activa de dos sonidos, uno grave y otro agudo; no podía escapar del sonido: se trataba de su propio sistema nervioso y su circulación sanguínea. Algo que, aunque pudiera entenderse como fracaso en el experimento, para Cage (como se citó en Viana, 2013) supuso un auténtico alivio: “Hasta que muera habrá sonidos. Y continuarán después de mi muerte. No hay que preocuparse por el futuro de la música”.

1 Término acuñado por Theodor Lipps, filósofo y psicólogo alemán. Define el término como ‘empatía’ en el marco de la estética fenomenológica.

Se trata pues de re-descubrir, de curiosidad, de desentrañar la obra para hacerla propia -bien como creadores o como espectadores- y reconectar con ella de forma consciente y sin barreras. Quizás en esta nueva conexión, que podríamos entender como macro-microcósmica, reside la verdadera experiencia estética.

Lo más maravilloso de mi madriguera es el silencio. Puede quemarse en cualquier momento... pero por ahora puedo pasearme por sus pasadizos sin oír nada, excepto el ruido de alguna diminuta criatura escarbando, huyendo a la que enseguida hago callar de inmediato con mis fauces. (Kafka, 1987)

En estos términos, podemos recurrir a la filosofía como objeto de estudio; si nos referimos al término *empfindung*¹, entendemos que la percepción, dentro del marco de la estética, no se realiza de forma aislada si no que es un claro proyector de emociones. Esta ‘empatía’ está directamente relacionada con una co-sustanciación entre el sujeto que contempla y el objeto contemplado; ¿acaso no es la representación de la música en un espacio diáfano como una sala de exposiciones, una llamada clara de atención como bien podría serlo una línea de tinta negra sobre un soporte blanco?, ¿no es sino una forma de practicar esta empatía, en su sentido más filosófico, con el momento vivido, el momento capturado?

El sonido, al igual que el dibujo o la escultura, envuelve y llena el espacio. O bien podríamos decirlo al revés: el dibujo marca un antes y un después en el vacío previo de una hoja, lienzo o pared en blanco. La nada y el todo separados por un gesto, por una nota. Como una idea reveladora que desemboca en un cambio de perspectiva hacia la vida y a partir de la cual nada vuelve a ser como antes. Lo que antes era silencio, ahora es música; lo que estaba vacío, ahora es arte.

Si bien Lipps (1923) alude al acto de empatizar como el acto de comprensión entre el sujeto que contempla y el objeto contemplado en el ámbito de la estética fenomenológica (ya que no es necesaria la coexistencia de un autor o creador del objeto, puesto que este momento de placer estético puede darse, por ejemplo, observando el mar) nosotros nos centraremos más bien en la conexión sustancial del momento de la creación, de la relación estrecha del artista para con su obra en el momento en que la realiza. En ese instante, ese punto de inflexión en el que la intervención artística recoge el momento presente a través de la puesta en común de acción y pensamiento. Creemos necesario en este momento aludir de nuevo a la cita que encabeza la presente reflexión, ya que consideramos ilustra a la perfección esta ruptura, que a su vez rompe espacio y tiempo:

*¿Qué es dibujar? ¿Cómo se llega?
Es la acción de abrirse paso a través de una pared de hierro
invisible que parece encontrarse entre lo que se siente
y lo que se puede.*

Vincent Van Gogh; Cartas a Theo

Resulta curioso de todo esto que, como bien postula Schafer (2013), existe cierta unanimidad entre seres humanos a la hora de comprender y procesar esta nueva realidad que se nos presenta; al igual que las imágenes verticales aportan sensación de sublimación, o el arte sumi-e japonés llama a la calma de manera que casi podemos hablar de carácter sinestésico en trazos y formas, estos valores pueden extrapolarse a la música, de forma que ocurre una extrapolación de estos valores al sonido en cuanto su escala y orden más o menos armonioso. Es obvio que las sensaciones no se traducen de la misma manera al escuchar Bach que música electrónica, al igual que no percibimos lo mismo quedándonos inmersos en un gestual trabajo de Tàpies que en una delicada obra de Carmen Laffón. Aún recuerdo con cariño a un profesor que, en plena clase de dibujo al natural, comentaba lo siguiente sobre mi trazo: *El dibujo está bien pero, ¿por qué chillas...?*; Efectivamente toda la posible tensión o nerviosismo que pudiera tener en aquella clase, se veía claramente reflejada en líneas agresivas que resonaban por sí mismas.

< ciencia, abstracción y arte puro.

*Todas las artes provienen de la misma raíz.
Por consiguiente, todas las artes son idénticas.
Pero lo misterioso y lo preciso es que los frutos,
procediendo de la misma fuente, son diferentes.*

Wassily Kandinsky; El Futuro de la Pintura

Si bien en las primeras aproximaciones de este capítulo inicial hemos realizado un genérico recorrido sobre los puntos a tratar a partir de ahora, es momento de pasar a concretar ciertos postulados acerca del tema que nos concierne y que forman el grosor de la presente investigación.

Como hemos comentado de manera introductoria y apelando de nuevo al concepto *Zeitgeist*, existe un interés recíproco entre ramas del conocimiento; para entender las relaciones entre el dibujo y la música debemos primero atender a una relación mayor: la del arte con la ciencia, la del interés del artista y del científico por comprender estos nexos con la naturaleza humana. Y es que efectivamente no se trataba de hechos aislados u ocurridos por casualidad, sino todo lo contrario: para comprender la evolución artística no podemos obviar el fundamental papel que tuvieron los importantes avances científicos ocurridos a principios del siglo XX.

Así, por ejemplo, si pasamos a relacionar las matemáticas con el dibujo y la música, debemos primeramente atender al contexto de lo acontecido en los últimos años del siglo XIX. Durante la década de 1880, la psicofísica y la psicología conocieron un importante auge en Francia, influyendo poderosamente en las nuevas afirmaciones que resonaban en el mundo del arte. Es el caso por ejemplo de Charles Henry, quien suponía en un primer estadio que todos los fenómenos, incluido el arte, podían ser expresados por las matemáticas (López, 2001). Podríamos decir que se trata de una evolución de la concepción clásica griega. Henry forja así lo que podemos llamar una ‘estética científica’, en la que realiza apreciaciones relacionales entre las cuestiones artísticas y la biología:

(...) (refiriéndose a Henry) afirma, apoyándose en argumentos físicos y antropológicos, que la dirección es lo esencial de la línea, existiendo direcciones agradables o desagradables. En general, colores y líneas poseerían significados emocionales específicos derivados de nuestra naturaleza biológica. El científico estudiaba también cues-

tionen relacionadas con el ritmo, la proporción y la sección áurea, asociando por ejemplo el color rojo a la dirección abajo-arriba y el amarillo a la horizontal. Las direcciones agradables coincidirían con la tendencia del hombre hacia la luz, relacionándose este hecho con la necesidad de ésta que tienen las plantas para desarrollarse. (López, 2001)

Comienzan así los postulados de carácter sinestésico entre artistas y demás intelectuales seguidores de las teorías de Henry. Es el caso por ejemplo del pintor francés Seurat, quien desarrolló una teoría estética con estas bases a través de ciertas equivalencias más o menos abstractas entre emociones, colores y líneas según predominasen tales o cuales elementos. Así, contemplaba la alegría como el compendio de tonalidades claras, colores cálidos y líneas ascendentes por encima de la horizontal. Por contra, la tristeza sería oscura, fría y de líneas descendientes (López, 2001). No es sin embargo Henry el único científico interesado en tales interpretaciones; apenas unos años antes, Zeising publica su descubrimiento de que las formas naturalmente aparentes en las plantas, animales y humanos parecían estar “íntimamente ligadas al arte a través de la sección áurea” (López, 2001). En Alemania, por su parte, Lipps y Fechner (ambos filósofos y psicólogos) estudian acerca de la posible satisfacción o insatisfacción producida por la contemplación de determinadas formas gráficas y geométricas.

Todo este cúmulo de conocimiento surgido en estos años debe tratarse siempre desde el concepto anteriormente mencionado de *Zeitgeist*, ya que, en el ámbito que nos concierne, no podemos obviar como la física cuántica, los descubrimientos en biología y las nuevas relaciones de indeterminación estudiadas en las matemáticas forjan el paradigma idóneo para el surgimiento de lo que Luis López García (2001) entiende como uno de los acontecimientos más importantes y singulares de la historia del hombre: la aparición en el s. XX del arte no figurativo. Y nada menos: por primera vez en la historia, nace un arte de lo invisible y el subconsciente, más allá de la representación gráfica de la realidad gracias a la aceptación por parte de los artistas del nuevo método analítico-reduccionista que estaba, en aquellos momentos, forjando un cambio radical en ciencia. Kandinsky, sin ir más lejos, volcó sus esfuerzos en encontrar el método para “liberarse de la tiranía del objeto” (López, 2001).

Ante esta afirmación, creemos adecuado realizar un pequeño paréntesis para mostrar una pequeña conversación, vía postal, entre el propio Kandinsky y su amigo el músico Schoenberg. El primero escribe, a fecha dieciocho de enero de 1911:

Ese caminar independiente de los propios destinos, de la vida propia de las distintas voces que hay en sus composiciones, es exactamente lo que también yo intento encontrar en la pintura. (...). Es la construcción lo que falta desesperadamente a la pintura de los últimos tiempos. Y

es bueno que se busque. Sólo que yo pienso de forma distinta sobre el modo de construcción. Pienso que la armonía en nuestros días no hay que buscarla por la vía de lo ‘geométrico’, sino por lo directamente antigeométrico, ilógico. Y éste es el camino de las ‘disonancias en el arte’, tanto en la pintura como en la música. Pues la disonancia actual de la pintura y la música no es otra cosa que la consonancia del ‘mañana’. [Kandinsky (como aparece en Hahl-Koch, 1987)]

Ante ello, la respuesta del músico, no menos interesante:

En lo que Vd. llama lo ‘ilógico’ y yo denomino la ‘eliminación de la voluntad consciente en el arte’. También comparto su idea sobre el elemento constructivo. Cualquier formulación que pretenda desencadenar consecuencias tradicionales, no está exenta de actos de voluntad. Y, sin embargo, el arte pertenece al inconsciente. ¡Uno debe expresarse! ¡Hay que expresarse directamente! Nunca expresar sus gustos o su educación o su inteligencia, sus conocimientos y su saber hacer. Jamás estas atribuciones adquiridas. Sino todas las innatas o impulsivas. Toda creación, toda creación consciente juega con ciertas matemáticas o geometrías, con el segmento áureo y cosas parecidas. Sin embargo, la creación inconsciente que se plantea la ecuación ‘forma-apariencia’, sólo ella crea una creatividad auténtica, sólo ella produce aquellos modelos que los fallos de originalidad copiarán convertidos en fórmulas. Pero aquel que logra oírse a sí mismo, reconocer sus propios impulsos e introducirse con el pensamiento en cualquier problema, no necesita esos apoyos. No es preciso ser un innovador para trabajar así, sino ser sólo un hombre que se toma en serio a sí mismo; y que además se toma en serio lo que significa el auténtico deber de la Humanidad en cualquier campo espiritual o artístico: ¡¡¡reconocer y expresar la visión percibida!!! ¡Esa es mi creencia!. [Schoenberg (como aparece en Hahl-Koch, 1987)]

Indudablemente es lógico entender cómo, en este paradigma de investigación, creación y descubrimiento, la nueva abstracción pictórica estrechara lazos con la música así como con otras ramas del conocimiento y la expresión humana. Comienza así, por parte de otros intelectos como Goethe (el cual, desmintiendo las teorías sobre el color de Newton, recrea uno de los primeros postulados sobre psicología -o más bien, personalidad- del color) (Mendoza, 2018) o Berger, la formulación de teorías más concretas acerca de esta mutua conexión. Éste último, por ejemplo, pasa a encontrar relaciones entre la armonía de los colores y la escala musical a partir de una analogía ondulatoria; es decir, partiría del medio aéreo para el estudio del desplazamiento de cada tipo de onda hasta llegar a nuestros sentidos y comparar así

las respuestas emocionales surgidas de esta comunicación; el autor lo denomina “teoría de ondas vibracionales u ondulaciones” (López, 2001). Se trata pues de una simbiosis entre la física de estas ondas y su consecuencia perceptiva, encontrándonos entre ciencias empíricas y psicología. Lo entenderemos mejor gracias a las afirmaciones del también científico Czapek:

En pintura, se debería emplear la expresión ‘tono’ preferentemente en su significado sonoro. El aspecto fisiológico del efecto del color es la base tanto para el aspecto estético como para la cuestión de la fuerza que tiene el color para actuar sobre el estado de ánimo. [Czapek (como aparece en López, 2001)]

Igualmente Kandinsky, en su ensayo *De lo Espiritual en el Arte*, alude como Czapek a la metodología y nomenclatura musical para establecer parámetros de creación pictórica:

De modo semejante al compositor musical, el cual elabora mentalmente las combinaciones adecuadas de tonos y las traduce al pentagrama, el pintor dispondría de formas y colores sobre la superficie del lienzo de forma que estos comienzan a interactuar y a originar ‘consonancias’ y ‘disonancias’, existiendo toda una serie de posibilidades técnicas para asociar unos elementos a otros -de forma similar a las notas de la escala- y crear el complejo de vibraciones que el artista desea. (Kandinsky, 2016)

Como vemos, estos postulados de Kandinsky no explican el fenómeno de manera individual, sino atendiendo a las relaciones entre las partes. Tal es así que entendemos es necesario estudiar y repensar el arte en su conjunto, o como postula Klee, hablar de *formación* en lugar de *forma* (Aveli, 2000). “¿Abstracto? Ser pintor abstracto no significa de entrada abstraer los objetivos naturales en que es posible comparar los objetos, sino que se basa, independientemente de estos objetivos, en la puesta en libertad de relaciones pictóricamente puras” (Klee (como aparece en Partsch, 1991)).

Ello nos lleva al proceso, a la implicación del principio y fin del gesto (sin el cual, no podría existir la forma) como elemento compositor de la obra. Es lo que ocurre de forma clara, por ejemplo, en el dibujo en movimiento (del cual hablaremos con mayor profundidad más adelante) y en obras como las del pintor franco-alemán Hans Hartung, para el cual el trazo es parte trascendental de la expresión de su realidad interna y en la que, como un binomio indivisible, *gesto es movimiento* y *movimiento es gesto*, (Aveli, 2000), como una auténtica danza del concepto (Gómez, Cabezas, Copón, Ruiz y Zugasti, 2007).



Figura 1
L10
Hans Hartung, 1957
Litografía sobre papel
52 x 32 cm

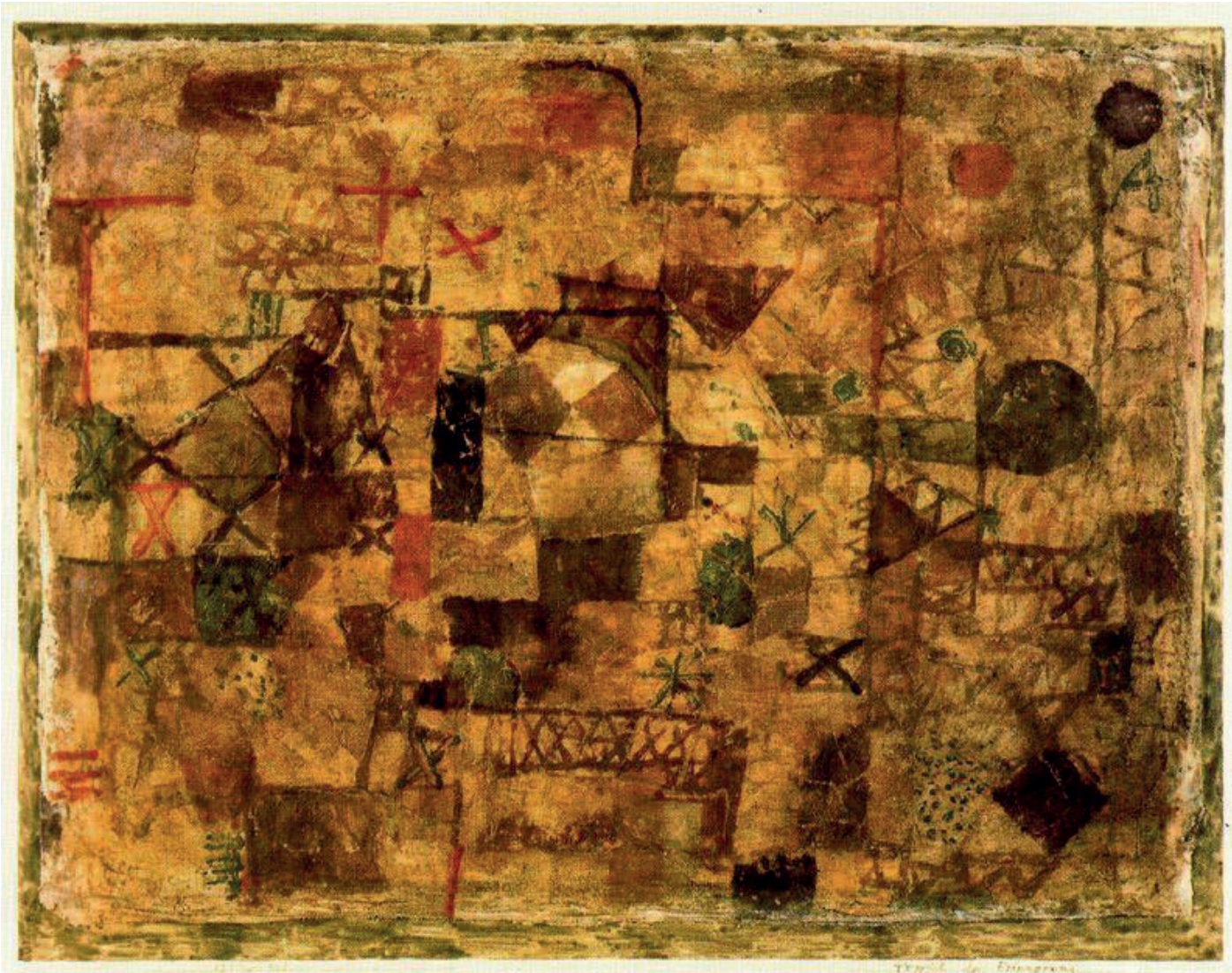


Figura 2
TEPPICH DER ERINNERUNG
(Alfombra del Recuerdo)
Paul Klee, 1914
Óleo sobre tela imprimada
40,2 x 51,8 cm

Ante este paradigma de relación, composición, movimiento y gesto, podemos aludir al posicionamiento de Matisse sobre el tema:

Matisse habla de traducir, de expresar una sensación en términos pictóricos por medio de recursos como el espacio ocupado por los cuerpos, los espacios vacíos entre ellos o las proporciones. Al arte de ordenar de forma decorativa los diferentes elementos a disposición del artista con el fin de expresar sus sensaciones lo llama 'composición'. Esta composición, que ha de tender a lo expresivo, se modificaría según la superficie a cubrir. Matisse emplea también el término 'efecto' de los colores, al cual hace depender de la afinidad o contraste entre éstos. Entre los colores surgirían 'relaciones', de modo que unos a otros se reforzarían o debilitarían, habiendo de posicionarlos de modo que guardasen un 'equilibrio' para evitar la destrucción mutua. Una vez halladas las relaciones adecuadas entre los diferentes tonos, ha de surgir un 'acorde' vivo de colores, una 'armonía' análoga a la de una composición musical. Ha de tratarse de una armonía total, de un orden y claridad reinantes en toda la obra que hagan superfluo cualquier detalle no esencial. El hallazgo de ese equilibrio es buscado por Matisse en el ámbito de lo intuitivo. Según él, la elección de los colores no se basaría en ninguna teoría científica sino en la observación, la sensación y la experiencia. (López, 2001)

Sin embargo y precisamente si hablamos de totalidad, no podemos obviar el significado de *formación* más allá de la obra única, es decir, en cuanto al conjunto de obras; el sevillano Pepe Barragán, en su exposición *Ritmo y Variaciones* que tuvo lugar en la Caja China (Sevilla) en la primavera del presente año 2019 y a la que gratamente pudimos asistir, resulta un ejemplo claro de aquello a lo que nos referimos. En un canto al racionalismo geométrico (Palomo, 2019), las obras de Barragán escogidas para esta muestra, aun cada una de ellas con un fuerte carácter sinestésico que bien podríamos acercar al jazz en su perfecta y cuidada conjunción de planos de color, línea, vacío y masa como sonidos y silencios, en su totalidad nos enfrentamos a una auténtica orquesta o una sinfonía con este carácter temporal de principio y fin del que hablábamos. Encontrando propuestas más 'agresivas' (apelando, por supuesto, a la emoción) y otras más sosegadas basadas en líneas horizontales y colores terrosos, el conjunto expositivo es una obra nueva que vibra por sí misma.

Precisamente Mondrian, otro autor clave de la geometrización, "establece su propia interacción entre el dibujo y la música a través del jazz, del que era un gran aficionado" (Aveli, 2000). Igualmente Pollock alude a la escucha activa de este tipo de música para crear sus obras abstractas basadas, una vez más, en el gesto más intencionado y violento que explorase los límites de su emoción (volvemos a preguntar-

nos en este punto: ¿es la música inspiración, objeto de estudio, aliado inconsciente, o todo a la vez...?). Este género musical está basado, principalmente, en la alternancia entre *beat* y *swing*:

(...) en el jazz, el beat es la unidad básica de la composición, la que marca el ritmo del tema, pudiéndose asociar con la línea horizontal, ya que su medida rítmica es concreta. En cambio, el swing se asocia con la verticalidad. Y ello es así, porque al no estar sujeto el ritmo del swing a una medida que acuse una cadencia determinada, se integra en el ritmo general mediante incursiones caprichosas; son las famosas improvisaciones que implican, lógicamente, un corte en ese ritmo horizontal (Aveli, 2000).

Se tratan estas de unas apreciaciones con un claro carácter sinestésico que tratan la imagen visual que podemos hacernos del sonido. Esta relación espacial puede ser, incluso, tridimensional, como podemos comprobar en el libro *The Art Of Mixing. Visual Guide to Recording, Engineering and Production* (2019), en el que se sitúan en el espacio los distintos instrumentos que habitualmente podemos encontrar en cualquier composición de jazz:

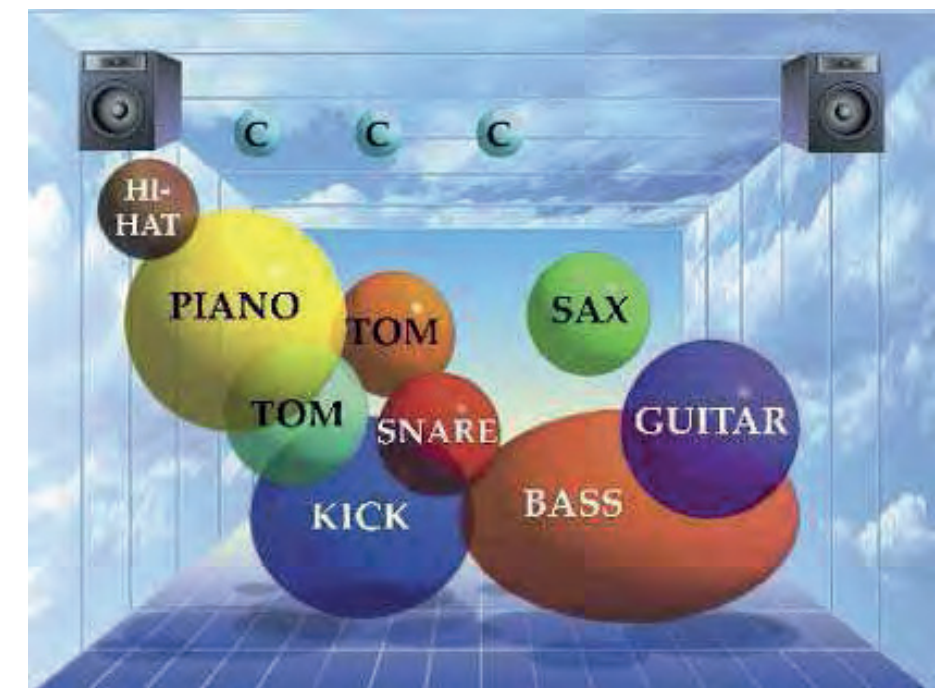


Figura 3. Relación espacial de los instrumentos en el jazz

Si bien no nos parece adecuado en este momento profundizar en exceso en los planteamientos de este libro, formulados de una manera eminentemente técnica para el desempeño del trabajo de los ingenieros y mezcladores de sonido, sí nos resulta altamente interesante la propuesta realizada para educar el oído del profesional a través de la posición espacial de cada uno de los sonidos.

Precisamente a partir de los avances en estudios sobre astronomía y gravitación de principios del siglo XX, Kandinsky y Klee, en sus estudios sobre abstracción, establecen relaciones espaciales en términos parecidos a los de este inmediatamente mencionado. En el año 1920 Brisch, refiriéndose a la pintura de Kandinsky, aplicaba semejanzas astrales a la colocación en el lienzo de aquellas formas geométricas; según este investigador, los colores no parecían estar en la superficie sino flotando, de manera que “el cuadro se convertía en un cosmos que produciría una fuerte impresión en el alma del observador” (López, 2001).

Y de hecho, se hallaba en lo cierto, puesto que Kandinsky presenta, con claras analogías a la contemporánea y fundamental teoría de la influencia gravitatoria y de la relatividad de Einstein, postulados acerca de las tensiones formales en la obra, tal como:

En la pintura: un punto sobre un gran plano no sólo fecunda el lugar que ocupa, sino cualquier otro del plano. Un solo punto situado hace que todo el plano vibre, se producen tensiones entre ese punto y todos los otros invisibles. (...) Punto: se retrae constantemente (tensión concéntrica), pero actúa a gran distancia sobre todas las demás formas haciéndolas vibrar (tensión excéntrica) (...) El aumento de la tensión excéntrica depende de tres factores: dimensión, forma, color. Las variantes son posibles hasta el infinito. [Kandinsky (como aparece en López, 2001)]

Esta tridimensionalidad en la formación global de la obra pictórica también está presente en los estudios de Paul Klee (Tschirren, Thöner y Eggelhöfer, 2013) aludiendo, de nuevo, a los avances científicos de la época que conformaban este espacio único para el nacimiento de nuevas ideas; así el también maestro de la escuela de la Bauhaus, distinguiendo entre punto, línea, plano y cuerpo como *entes elementales* de distintos niveles de dimensión, formula lo siguiente:

Existen tres posibles relaciones recíprocas entre las formas: ningún contacto, contacto con el punto (contacto adimensional), contacto en la línea (contacto unidimensional), contacto con el plano (contacto bidimensional) o contacto en el espacio (penetración de cuerpos). (...) Klee muestra paralelismos entre el proceso pictórico -contacto, desplazamiento y penetración- y los procesos de creación de forma en la naturaleza como, por ejemplo, la división celular o la estructuración tectónica. (Tschirren et al, 2013)

El concepto de equilibrio en plástica vendría igualmente de descubrimientos científicos como es el caso de la Ley de Cuvier, mediante la cual este gran morfologista encontraría por primera vez la correlación mutua necesaria entre las distintas partes integrantes de un organismo, de manera que incluso uno solo de estos componentes permitiría

sacar conclusiones de los demás por una relación de estabilidad global. Así, “ninguna de estas partes podría alterarse significativamente sin que este cambio se reflejase en el resto” (López, 2001). Esta afirmación, junto con los anteriormente mencionados descubrimientos sobre gravedad, conformarían un marco perfecto para el estudio del equilibrio en pintura y dibujo y de las teorías sobre tensiones visuales de Klee.

El teórico musical alemán Kayser también aplicó la matemática y las relaciones de equilibrio a las artes, en este caso a la música. En los años 20, publica *El Hombre a la Escucha*, título bajo el cual postula la existencia de una “ley universal de relación basada en el número” (López, 2001) mediante la que entendía un modo universal de unificación de expresiones a través de, según el violinista, sentidos más perfectos del hombre: la vista y el oído (López, 2001). Así, la concepción de *armonía* podría ser común a nivel global, teniendo en cuenta tanto las leyes físicas como la esfera anímica y espiritual del individuo.

Así, entendemos que, tal y como vimos en la Ley de Cuvier y extrapolándola a un plano más amplio, el mundo de las sensaciones, las percepciones, la materia, la vida y las artes, la ciencia y la espiritualidad, no pueden ser estudiadas de forma completamente independiente, ya que se trataría de una visión simplista e incompleta. Todas ellas forman parte de un mismo sistema -el mundo tal y como lo conocemos- por lo que es lógico pensar que los intelectos de cada época, en su intuición de realidad global de las cosas, implicaran importantes esfuerzos en darle explicación lógica a ello. El universo es eminentemente múltiple y su punto en común son las matemáticas, algo que ya postulaba Pitágoras (López, 2001). No se trata de caer en la fórmula para la creación artística, pues podríamos encontrarnos contra un muro frío y carente de emociones; buscamos entender que, de una forma u otra, la visión espiritual de las emociones es, igualmente, una sinfonía numérica en armonía.

Es más, Kandinsky, durante su periodo de clases en la Bauhaus, a menudo buscaba apoyar entre sus alumnos el entendimiento de su visión totalizadora de la realidad mediante la incorporación de estudios sobre microorganismos y vida unicelular. Al fin y al cabo, el movimiento, la forma y la matemática estaban presentes tanto en lo más pequeño, como génesis de todas las cosas, como en la inconmesurable galaxia, algo en lo que también coincidía Klee (Tschirren et al, 2013). Una visión globalizadora entre el microcosmos y el macrocosmos aplicada a la práctica artística (López, 2001).

Así, entendemos que el nacimiento de la abstracción en el arte vino alimentado por todas estas nuevas cuestiones científicas y modernos avances, como también lo fue el perfeccionamiento de los microscopios, el cual trajo consigo la demostración visual de la armonía natural e implicación de las matemáticas en patrones de elementos orgánicos e inorgánicos. Como comenta Luis López García (2001) “los descubri-

mientos plásticos del espíritu están sujetos a las mismas leyes que las creaciones del mundo físico”:

Ciencia, arte y naturaleza será la tríada fundamental en torno a la cual girará el debate teórico durante los años 20 y principios de la siguiente década. En este período se empezó a llamar la atención sobre la similitud entre las estructuras características de las creaciones humanas, incluidas las invenciones de la técnica, y los procedimientos de organización y operación que se manifestaban en el universo en su conjunto, según éste era entendido por el hombre desde un punto de vista científico y tecnológico. Los patrones de crecimiento y cristalización deducidos del estudio de los seres vegetales y minerales, consecuencia de las fuerzas de la naturaleza operantes a través de ellos, podían ser puestos en relación con los ornamentos realizados por la mano humana a través de una base común. (...) La Bauhaus usaba la denominación genérica de ‘Formas primitivas en la naturaleza’.



Figura 4
ALCHEMY
Jackson Pollock, 1947
Óleo, aluminio, esmalte, arena, guijarros,
fibras y madera sobre tela
114.6 x 221.3 cm

< sinestesia y emociones.

Tampoco puedo creer que la pintura tenga que ser necesariamente objetual. Más bien aseguraría lo contrario. No pongo objeción si es la fantasía la que nos inspira lo objetual. Se deberá a que nuestros ojos solo perciben objetos. ¡Esa es la ventaja que tiene el oído! Pero cuando el artista llega al punto de desear expresar en los ritmos y valores del sonido únicamente procesos e imágenes internos, entonces el ‘objeto de la pintura’ ya no servirá solamente para la reproducción de lo percibido por la vista.

(Schoenberg para Kandinsky, 24-1-1911)

Las relaciones conscientes (es decir, trabajadas desde la intención) entre música y pintura tuvieron una importante repercusión en la Historia del Arte de comienzos del siglo XX, dando lugar a importantes obras que han permitido, gracias a los estudios de los propios autores a priori y a los de profesionales de diversos campos a posteriori, entender que “existen variadas experiencias espirituales entre la música y las cualidades del color y de la forma” (Heyrman (como se citó en Lupión, 2012)). Esta afirmación se realizaba en el marco de estudio de las obras de Klee y Kandinsky y su relación con la sinestesia, atendiendo al carácter polifónico de gran parte de su trabajo pictórico, encontrando incluso espacios recreados en base a la tensión que puede ejercer el color con respecto a la armonía musical, interpretando “una base tonal más grave, representada en colores más oscuros, y otras voces situadas por encima más vivas y alegres, de manera que los colores utilizados son más ácidos y brillantes” (Lupión, 2012). Pero no solo el color es un elemento vinculante a la música en estas obras, sino también otros que sí entendemos más extensibles al ámbito del dibujo, como son la forma, el ritmo o la repetición de patrones.

La enseñanza más valiosa la da la música. Casi sin excepciones, la música ha sido siempre el arte que ha utilizado sus propios medios para expresar la vida interior del artista y crear una vida propia, y no para representar o reproducir fenómenos naturales. El artista, cuyo objetivo no es la imitación de la naturaleza, aunque sea artística, sino que lo que pretende es expresar su mundo interior, ve con envidia cómo hoy este objetivo se alcanza naturalmente y sin dificultad en la música, el arte más abstracto. Es lógico que se vuelva hacia ella e intente encontrar medios expresivos paralelos en su arte. Este es el origen, en la pintura actual, de la búsqueda del ritmo y la construcción matemática y abstracta, del valor dado a la repetición del color y a la dinamización de éste. (Kandinsky, 2016)

¿Existe, en cualquier caso, una cuestión común a los seres humanos en cuanto a la percepción multisensorial de la realidad? ¿Existe algún tipo de acuerdo o generalidad de correspondencia entre colores, formas y sensaciones...? Los estudios de Klee y Kandinsky sobre el tema durante su trabajo en la escuela de la Bauhaus así lo defienden, cuestión que además sería posteriormente desarrollada por la psicología bajo la denominación de sinestesia.

Kandinsky en *De lo espiritual en el arte*, postula que cada obra era creada a partir de una necesidad interna, una sensación que el autor defendía como melodía propia y que representaba con colores (como notas) que finalmente desembocaban en cuadros (como canciones). (Kandinsky, 2016). Según sus ensayos en la materia, el pintor, como músico, “debe ser capaz de componer mediante formas y colores una ‘melodía’ capaz de alcanzar el espíritu del espectador”. (Viloria, 2015)

El sol funde Moscú en una sola mancha que, como una magnífica tuba, hace vibrar todo el interior, toda el alma. (...). los árboles emiten un gruñido hondo, o la nieve cantando con miles de voces, o el alegreto de las ramas desnudas, el rígido y silencioso anillo rojo del muro del Kremlin y, por encima, sobrepasándolo todo como un grito de triunfo, como un aleluya descontrolado, el trazo blanco, largo, delicado y serio del campanario de Iván Veliki. [Kandinsky (como aparece en Viloria, 2015)]

De una manera más experimental, Kandinsky, por ejemplo, realiza durante su trabajo en la Bauhaus una serie de experimentos que, apelando al inconsciente, buscaban precisamente encontrar la relación entre los colores y formas básicos. El resultado concluye como satisfactorio, ya que prácticamente la totalidad de sus alumnos termina por definir triángulos amarillos, cuadrados rojos y círculos azules (Viloria, 2015). Si bien en cierto modo el experimento, aunque progresivamente fue realizándose de manera más complicada, pueda resultar simplista en un inicio, no cabe duda que viene a demostrar que existe una predisposición natural del ser humano para con las percepciones devenidas del arte, algo realmente esperanzador para el tema que tratamos. Tales experimentaciones concluyen definitivamente en que la materialización del contenido de la obra plástica no depende tanto de la forma en sí misma como de las tensiones que tales formas recrean. Es decir, no se trata tanto de estudiar los elementos que la conforman de forma individualizada como atendiendo a las relaciones entre ellos -recordemos el concepto de *formación*-. Entendemos que esto es aplicable a la música ya que, en su conjunto, cuando la escuchamos no atendemos a cada estímulo individual sino a las sensaciones integrales que nos transmite la obra, sea cual sea nuestro conocimiento teórico sobre la materia pero apelando, irremediablemente, a nuestra naturaleza y experiencia más allá del axioma. De esta forma, podemos apreciar la globalidad (musical o pictórica) como armónica o inarmónica, e incluso experimentar con ello a la hora de crear, pero siempre desde el punto

de vista de la totalidad -como bien indicaba la escuela de la Gestalt, el todo es mayor que la suma de sus partes-. Podemos relacionar todo esto, de nuevo, con la idea de empatía de Lipps vista al comienzo (*Einfühlung*) y es que no, el arte, en ningún caso, se trata de un hecho aislado.

Lipps, ante esta teoría *empática*, comprende que cada una de las formas de la naturaleza que se nos presentan estarían irremediablemente sujetas a un efecto de fuerzas devenidas ni más ni menos que de la proyección de nuestros propios deseos y anhelos (López, 2001). Así, se produce una ‘personificación’ de las experiencias y formas que nos llegan por los sentidos para, entre otras cosas, hacerlas más sencillas, entendibles, y cercanas al concepto propio de la realidad.

De esta forma Kandinsky, en el lenguaje utilizado en *Punto y Línea Sobre el Plano*, antropomorfiza elementos gráficos, de manera que “los conceptos ‘fuerza’, ‘tensión’ y ‘movimiento’ aplicados a los elementos formales sólo se comprenden a la luz de los planteamientos de Lipps, formulados de un modo sistemático entre estos los escritos (de Lipps) *Fundamentos de Estética y Estética del espacio e ilusiones óptico-geométricas* (López, 2001).

Muy relacionadas llegan estas afirmaciones, igualmente, con *Análisis de las sensaciones*, obra que el físico Ernst Mach publica en 1885 y la cual defiende la unión indisoluble entre los ámbitos físico y psíquico, de manera que la verificación de la realidad está íntimamente ligada a la forma en que las sentimos (si es que las sentimos) (López, 2001). Claramente relacionada con la teoría de Lipps, recordamos aquella pregunta de *¿hace ruido el árbol que cae cuando no hay nadie para escucharlo?*. Mach, al igual que otros muchos intelectos de la época, se hallaba en la búsqueda del punto de conexión, del denominador común, entre el individuo y su propio interior, llegando con sus esfuerzos a lo que llamaría ‘teoría de las vibraciones’; con ello, Mach vendría a oponerse al paradigma atómico anterior basado en la sustancia para centrarse en el *movimiento* (entendido bajo la idea de vibración u oscilación) como constructor del mundo. Culturalmente, ello desembocó en una aceptación de esta teoría como base de un concepto quizá más amplio, el de ritmo (López, 2001).

En este sentido, Kandinsky acogería totalmente este nuevo pensamiento entendiendo que el mismo universo estaría formado por vibraciones, de forma que ésta y no otra sería la materialización real de “pensamientos, sentimientos e ideas” (López, 2001). Surge aquí, bajo el manto científico pero en un auge de intentar explicar estos complejos términos de manera idealista y espiritual, una nueva concepción del arte desde la metafísica e incluso la teosofía. No se trataba de otro asunto más que el de, por todos los medios posibles, encontrar un puente entre lo materialista y lo trascendente llegando incluso a agotar las vías puramente racionales y empíricas. La teoría empática de Lipps vendría reforzada en este punto, de manera que se llega a

hablar de la intervención, voluntad y respuesta por parte del alma del artista en base a vibraciones. Como nos comenta López (2001) en este punto:

Su talento le permitiría crear un ente (su obra) y comunicarle esas vibraciones. La obra, ser independiente, transmitiría sus vibraciones al alma del espectador, la cual vibraría al unísono. La altura de los sentimientos e ideas del artista, traducidos a vibraciones sutiles, contribuiría a refinar el alma del contemplador. En última instancia, el concepto de vibración serviría para alcanzar el conocimiento a través de complejos de vibraciones, los cuales sólo podrían ser contruidos en las composiciones más elaboradas.

Sin embargo, y tal y como hemos podido comprobar en otros momentos, si bien la vía meramente racional se agota para encontrar explicaciones a tan abstracto tema en el ámbito de lo espiritual y metafísico, todas estas ideas vienen de un hito histórico mayor y perfectamente fundamentado: los estudios sobre ondas y corrientes eléctricas, la ley de la conservación de la energía (por la cual entendemos que ésta no se crea ni se destruye, si no que se transforma) o incluso la astronomía.

No es de extrañar pues que todas estas teorías, postulados y afirmaciones sobre la vibración fueran el marco para la teorización sobre algo mucho más ‘humano’: la proyección anímica, de las emociones y de las ideas. Lo curioso de todo esto es que nos encontramos una y otra vez con una constante retroalimentación entre visiones, como semillas que se gestan unas a otras siempre en búsqueda de un mayor conocimiento; incluso estas ideas metafísicas pasan a manos de la psicología experimental desembocando, en éste el caso que nos concierne, en nuevas investigaciones sobre la sinestesia y la vinculación entre, por ejemplo, los colores y los sonidos (López, 2001). Pues, estos procesos físicos ondulatorios pasarían a ser claves en el estudio de la percepción de fenómenos acústicos y visuales, de manera que estudiosos como Lipps comentaban que “determinadas vibraciones (...) estimulan nuestro sistema de recepción y, a través de los canales receptores y de un modo todavía desconocido, alcanzan el alma, ‘resonando’, ejerciendo un efecto sobre ella y desatando determinados procesos psíquicos” (López, 2001).

Da Vinci estudiaba ambas disciplinas -música y dibujo-, si bien de forma paralela: basándose en la proporcionalidad matemática griega, estudia el dibujo en base a la geometría, como ‘ciencia de la cantidad continua’ (Avelli, 2000) en la que el punto se transforma en línea, y ésta, en su progresión, en plano. La armonía musical sin embargo la basaría mayormente desde el punto de vista de relaciones aritméticas discontinuas. ¿Dónde está pues el nexo de unión? De nuevo, es necesario apelar a la psicología y a aspectos más espirituales y emotivos. El mismo Leonardo afirma en este sentido: ‘hay *sfumato* tanto en el

terreno auditivo como en el visual’ (Da Vinci (como aparece en Avelli, 2000)).

Kandinsky, al igual que Leonardo, se sirve de los avances de la ciencia para encontrar soluciones a sus investigaciones de arte; apoyándose en experimentos físicos acerca de la representación gráfica de la vibración sonora, y aportando, por supuesto, este universal carácter sinestésico del que hablamos, tal artista ruso es capaz de establecer una relación entre el grosor de las líneas en una obra y su correspondencia con los instrumentos musicales. Véase líneas delgadas para el violín o la flauta, líneas intermedias para el clarinete o la viola, líneas gruesas en el contrabajo y tuba, y el punto como elemento definitorio de instrumentos percusivos (Avelli, 2000). Como podemos comprobar, y a un nivel más simple, en este caso es la frecuencia del patrón ondulatorio (que viene a definir un sonido como grave o agudo) la que, de manera natural e instintiva podemos relacionar sin mayor complicación con determinados grafismos o imágenes.

Y es que, como demostraron los experimentos sobre la sinestesia realizados en 1929 por el psicólogo Wolfgang Köhler y que contemplaban forma, fonética y lenguaje, se aprueba esta relación universal. Así “cuando se trata de interconectar sonidos con otros sentidos -simbolismo fonético-, la mayoría de las personas están de acuerdo en que ciertos sonidos corresponden a objetos grandes o pequeños, rápidos o lentos, ásperos o suaves, etc.” (Palanques, 2017).

Sin ir más lejos, Fechner acusaba, por ejemplo, la afinidad instintiva sentida entre el color azul oscuro, los sonidos graves y la vocal *u*, de manera que “la causa (...) residiría en el hecho de que las respectivas conmociones psíquicas poseerían algo en común, algo que las haría comparables en un mismo plano” (López, 2001).

Kandinsky entiende sus cuadros en base a la procedencia del estímulo motor de la creación, entendiendo que éstos pueden proceder del interior o del exterior. De esta forma distingue entre ‘impresiones’, ‘improvisaciones’ y ‘composiciones’. Los primeros vendrían a delimitar gráficamente aquellas impresiones, valga la redundancia, venidas directamente de la naturaleza externa, como puede ser la música -véase Impresión III, ‘Concierto’, realizado en 1911 tras asistir a la representación de su íntimo amigo Schoenberg-, mientras que las ‘improvisaciones’ entran en el juego del inconsciente, devenidos como es obvio de la naturaleza interna (podríamos hacer un paréntesis en este momento para incluir el concepto alemán *Vorstellung*, por el cual Lipps planteaba la idea de que podrían existir cuestiones que, si bien ejercen efectos sobre el ser, son percibidas únicamente por el inconsciente (López, 2001)). Las ‘composiciones’, por su parte, vendrían igualmente del inconsciente pero a partir de un proceso de elaboración más complejo y detenido (Kandinsky, 2016). No podemos obviar que esta determinación y clasificación para con su propia obra hacen que el artista demuestre el valor que encuentra, por un lado, en la atención

consciente y, de igual manera, en la experiencia vivida en la sencillez de la vida cotidiana, tal y como comenta en su ensayo de 1926 *Punto y Línea Sobre el Plano* (López, 2001).

El estímulo que induce al pintor a convertir sus sensaciones en una forma pictórica puede provenir de la naturaleza pero también, a menudo, de otros sucesos acaecidos en el espacio y el tiempo tales como el impulso surgido a la vista de una superficie vacía o el nacido de una vivencia musical o literaria concreta. (Lopez, 2001)

< danza, música y dibujo en movimiento.

Para continuar con esta investigación es preciso ahora que nos remontemos al mundo antiguo; concretamente en China, en la época Yuan, resultaba habitual que los artistas trabajaran dibujo y poesía de manera simultánea, de manera que cada trazo gráfico venía previamente estimulado por la pronunciación de su propia voz, estableciendo así “una sincronía gestual-sonora (...) como hace, por ejemplo, un karateka cuando apoya su movimiento en un grito” (Aveli, 2000). Los mismos ejecutantes fueron conocedores de esta relación intradisciplinar, que no era ni mucho menos casual o aleatoria: “cualquier trazo surgía de una serie de reglas tan estrictas, como las reglas musicales” [Cheng (como aparece en Aveli, 2000)].

La sincronía espacio-tiempo, fundamental en parcelas del arte más determinadas como es el dibujo en movimiento, puede resultar clave en el ámbito de las relaciones entre música y dibujo; en el caso chino anteriormente mencionado, volvemos a las palabras de Matilde Aveli (2000) para una mejor clarificación:

(...) ambas partes concurrían en un mismo espacio y al mismo tiempo, ya que trazo y sonido surgían de un mismo impulso emocional. En esta sincronización, destaca sobremanera la relación entre los espacios llenos y vacíos del dibujo, así como su correspondencia musical con el sonido y el silencio.

Por su parte, en Grecia, la figura de Arístides Quintiliano hace ya referencia a esta relación entre artes en el tratado de música más antigua que se conoce, fechada allá por el II a.C. (Aveli, 2000). Esta vez sin embargo el vínculo adopta una forma y fin muy diferentes: el nacimiento de la notación musical. La evolución de la música y el dibujo en Europa, de nuevo, ofrecen paralelismos que ponen en alza la progresión del conocimiento humano de manera multidisciplinar atendiendo una vez más al concepto de *Zeitgeist* ya que, la primitiva escala diatónica surgida en Grecia quedó en su gesto definida por un dibujo arcaico mientras que, en sus últimas instancias, la notación musical resultaba coincidente con el dibujo helenístico. (Aveli, 2000). Las matemáticas, por supuesto, tuvieron un papel fundamental en esta evolución.

En Francia, ya a partir del siglo IX, la escritura musical progresa en forma de *neumas*, sistema que sería el utilizado hasta su evolución al esquema actual. Resulta cuanto menos curiosa la raíz del término, proveniente del griego, el cual la RAE describe de la siguiente manera: Del gr. πνεῦμα *pneûma* ‘espíritu’, ‘soplo’, ‘aliento’.

Es más, en su segunda acepción, encontramos νεῦμα *neûma* ‘movimiento de cabeza’:

Declaración de lo que se siente o quiere, por medio de movimiento o señas, como cuando se inclina la cabeza para conceder, o se mueve de uno a otro lado para negar, o bien por medio de una interjección o de voces de sentido imperfecto. (RAE, 2019)

Si tenemos en cuenta esta acepción, y al igual que hemos introducido el concepto de tiempo, no podemos obviar la implicación del movimiento en este sentido; el *neuma*, además del grafismo en sí mismo, también se refiere al gesto del director a la hora de dirigir a los músicos, lo que en su conjunto se define como *quironomía* (Aveli, 2000). En resumen, la misma historia de la notación musical nos aporta, de momento, relaciones íntimamente relacionadas entre gráfica, tiempo, espacio y movimiento; ¿no es sino, la forma en que un director de orquesta dirige a los intérpretes, una forma de dibujo volátil y sin soporte? ¿no podríamos relacionar esto con hitos indudablemente incluidos en las Bellas Artes, como fueron los famosos dibujos con luz de Picasso? ¿dónde residen pues los límites del dibujo...?

En este tema que estamos tratando es preciso comprender que, en palabras de José Gómez Molina (Gómez et al., 2007) “el dibujo nunca puede ser reducido, exclusivamente, ni a la técnica ni a la acción de dibujar, aunque ella como dibujo ‘externo’, en palabras de Zuccari, o ‘práctico’, en las de Palomino, sea el vehículo imprescindible para la materialización de la idea”. Por supuesto, y aunque en la presente investigación aludamos a algunas teorías y postulados de principios del siglo XX, buscamos tratar el dibujo desde la concepción del arte contemporáneo; así, y aclarada esta cuestión, apelamos a la idea y al pensamiento como motor de la práctica dibujística: “pensar ya es plástica... las ideas tienen un efecto en el mundo más fuerte que una plástica que se ha iniciado y que en cierto modo se ha materializado en el objeto” [Joseph Beuys (como aparece en Gómez et al., 2007)]. O, en palabras del artista conceptual Bruce Nauman:

Dibujar es equivalente a pensar. Algunos dibujos se hacen con la misma intención que se escribe: son notas que se toman. Otros intentan resolver la ejecución de una escultura en particular, o imaginar cómo funcionaría. Existe un tercer tipo, dibujos representaciones de obras, que se realizan después de las mismas, dándoles un nuevo enfoque. Todos ellos posibilitan una aproximación sistemática en el trabajo, incluso si a menudo fuerzan su lógica interna hasta el absurdo. [Nauman (como aparece en Gómez et al., 2007)]

Acudiendo de nuevo a esta segunda acepción de *neuma*, es momento de quizá introducirnos en el concepto *factura* de Paul Klee. Lo entiende el autor como aquel momento en el que “la unidad de la estructura dividida coincide con una acción de la mano” [Klee (como aparece en Tschirren et al., 2013)]. Denomina, igualmente, como *ritmos facturales*

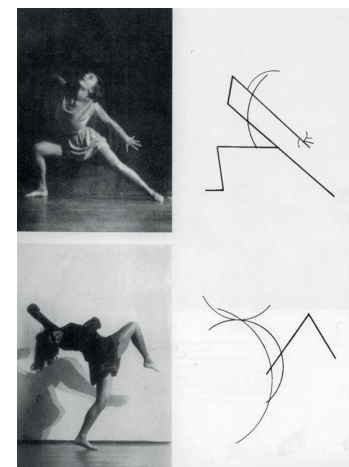


Figura 5

ANÁLISIS GRÁFICO
DE PALUCCA
Wassily Kandinsky, 1926

a aquellos rastros devenidos de la notación que un director de orquesta realiza con su batuta (Tschirren et al., 2013), es decir, la *quironomía* de la que hablábamos anteriormente. “Se da por sentado que Klee toma el concepto de ‘factura’ de Lászlo Moholy-Nagy. Su definición de ‘factura’ como un ‘precipitado perceptible sensorialmente (el efecto) del proceso de la obra, que se muestra en cada elaboración del material” (Tschirren et al., 2013).

Basándonos en este concepto de *factura*, y si consideramos así la estrecha relación existente entre acción y huella, “parece lógico que el prisma del análisis comience con las relaciones que el dibujo establece con campos como la danza, el cine, el teatro o la música” (Gómez et al., 2007).

Estos *neumas*, pues, no son más que una serie de signos gráficos elaborados a partir de figuras geométricas, líneas y puntos que se han dotado de significado en un intento por establecer analogías visuales con el sonido (Gómez et al., 2007). La función de éstos resultaba eminentemente práctica: la creación de un lenguaje concreto a partir del cual el intérprete es capaz de entender y reproducir el sonido *escrito* sobre un papel.

Sin embargo, y en una nueva relación recíproca entre avances del conocimiento humano, la capacidad moderna de preservar la música provoca que la partitura pierda, en cierto modo, su finalidad única de conservación del sonido. Así, a partir de los años 50 son muchos los compositores que, ante la explosión de la contemporaneidad:

(...) comienzan a concebir el aspecto visual de la composición, la partitura propiamente dicha, ya no como un medio con el que transmitir la información, sino como un fin en sí mismo. En muchas de estas obras el interés artístico de la grafía, la expresividad plástica de los diseños concebidos, es planteado como un medio para sugerir por sí mismo propuestas sonoras (Gómez et al., 2007).

Se busca ahora que la música aspire a la condición de pintura (tal y como vimos que sucedía al revés, mediante las ideas de artistas como Kandinsky), borrando aún más los límites entre ambas disciplinas artísticas. La transcripción gráfica de la música debía ahora ir más allá de la transmisión de información precisa para, incluso, convertirse en objeto contemplativo (Gómez et al., 2007). Hablamos de abstracción y de interpretación de la realidad a través del yo sin el límite de *aquello que debe ser*, al igual que venía ocurriendo con las formas en el dibujo; así, y en una herencia del futurismo plástico -y musical, con figuras como Pratella o, en ambos campos, Russolo (Gómez et al., 2007)- aparece una nueva organización visual de los grafismos en el pentagrama, creando si bien una estructura musicalmente ilegible, una excusa perfecta para la improvisación y la interpretación libre precisamente a través de lo abstracto de esta nueva dinámica del sonido

transcrito. Se convierte la partitura en intención, en concepto devenido del gesto y en hogar para el pensamiento contemporáneo; intervienen por igual los grafismos y la música en lo que, eminentemente, busca convocar al acto creativo como ente preponderante ante la forma (Ariza, 2003). Un auténtico canto a la proyección del ser; en palabras del compositor Cornelli Cardew:

¡Interpreta! Recuerda que ninguna significación está ligada a los símbolos. Ellos, no obstante, deben ser interpretados en el contexto de su papel dentro del conjunto. Distíngue los símbolos que delimitan un espacio (círculo, etc.); aquellos que tienen un carácter específico. [Cardew (como aparece en Gómez et al, 2007)]

Así, tanto en el dibujo como en la producción sonora, debemos adiestrar la capacidad de distinguir qué signos nos aportan pistas para el encuentro con la forma, aquellos que sirven para definir, y cuales están proscritos a la emoción creativa e interpretativa inherente a quienes somos, en un acto de *empatía* y reciprocidad, como una conversación mutua, con la obra que realizamos.

La capacidad del dibujo para ser al mismo tiempo movimiento y acción en el tiempo, la cual deja huella de su propia trayectoria -recordamos el término *factura* acuñado por Klee-, tal y como nos comenta Catalina Ruiz Mollá en *La Representación de la Representación* (Gómez et al., 2007): “constituye un territorio fascinante desde donde es posible dar cuenta de todos aquellos fenómenos que no tienen una estructura fija, cuya identidad es pura metamorfosis”. Continúa, refiriéndose más concretamente a la representación de la danza mediante el dibujo en movimiento, “la rapidez, las interrupciones, los saltos, los retrocesos, crean unas analogías de comportamientos desde las que es posible evocar todos aquellos fenómenos que mantienen esa estructura temporal y cambiante”. La mano, en sí misma, se transforma en bailarín para desplazarse por el espacio, configurando un nuevo imaginario de equivalencias con esta realidad cambiante donde el trazo imagina el movimiento y la danza (Gómez et al., 2007).

Más aún, como hemos visto anteriormente cuando hablábamos del dibujo y su capacidad creadora más allá de la mera representación, debemos reconocer la capacidad *comprensiva* del dibujo. El dibujo coreográfico -aquel utilizado como método para explicar la progresión de un baile- así como el dibujo en movimiento, nos permiten comprender la acción a partir del gesto (Gómez et al., 2007). Si bien entendemos esto como cierto, no podemos obviar el papel del dibujo coreográfico como conservador en el tiempo de la obra temporal y volátil de la danza, tal y como ocurriría de igual manera con la partitura y la música antes de su evolución a una concepción más abierta. Ambas funciones, la conservación material de la realidad mutable y su comprensión, resultan complementarias.

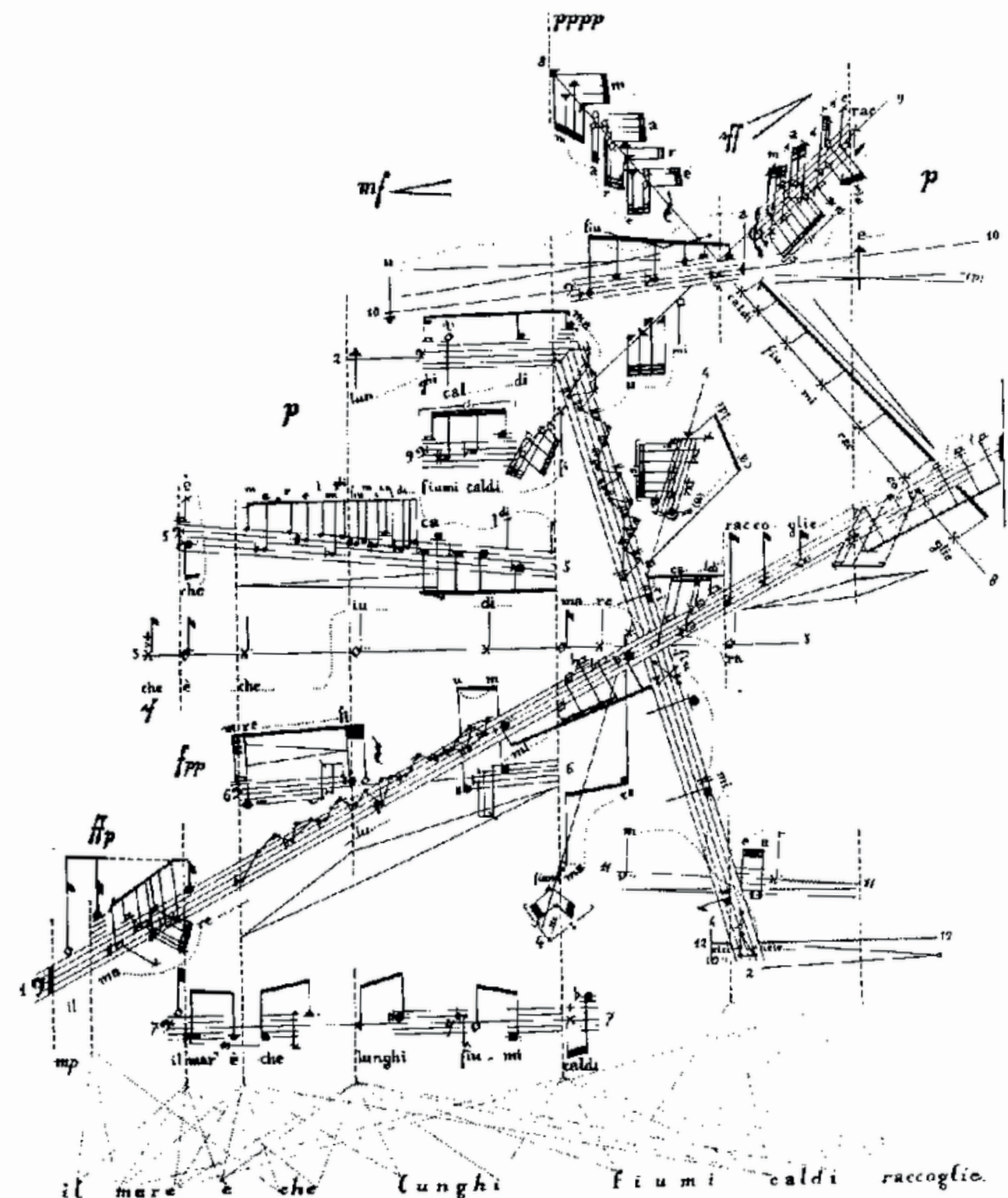


Figura 6
SICILIANO
Sylvano Bussotti, 1962

En el dibujo en movimiento, “la mano del dibujante actúa paralelamente al movimiento observado, tratando no tanto de reproducir la escena como de dejarse conducir por el movimiento del protagonista” (Gómez et al., 2007). Así, comprendemos como el estudio de esta materia conlleva su realización en unos muy cortos periodos de tiempo, puesto que una mayor capacidad representativa, en términos de minutos, desembocarían en un excesivo análisis de la forma, perdiendo de esta manera la atención necesaria para *transformar el trazo en movimiento y danza*. El instante concreto es todo lo que debe equiparar nuestra atención consciente en ese momento de creación, configurando así “un dibujo esencial, diagramático, estructurado alrededor de unas tensiones o líneas de fuerza desde las que desarrollar una emoción que no debe volver a acontecer” (Gómez et al., 2007).

La escuela de la Bauhaus igualmente trataba la danza y el teatro -así como la música- como objetos de estudio, realizando comparaciones pictóricas en la manera en que estas disciplinas se convierten en “puro anagrama de movimiento inserto en un espacio reducido abstractamente” (Gómez et al., 2007). Algo que, volviendo a su origen, veremos posteriormente claramente reflejado en la danza contemporánea de la mano de importantes representantes como Martha Graham.

La danza contemporánea, como el arte abstracto, convierte la coreografía en un juego plástico que no busca tanto las formas corporales como, de nuevo, las relaciones o la *formación*, de manera que artísticamente impera el “diálogo de los cuerpos con el espacio en su transformación visual (...). El cuerpo persigue su propia singularidad, situándose también al margen de la búsqueda moderna de un anagrama abstraído de movimiento donde se resuelva plásticamente cualquier gesto” (Gómez et al., 2007). Es decir, el bailarín, como el músico o el pintor, compone y construye el espacio.

Ocurre con el dibujo coreográfico, al igual que con la partitura, una evolución devenida del avance científico y tecnológico. Al aparecer paulatinamente la capacidad de registro de las artes temporales gracias a la fotografía, el nacimiento del cine, y la capacidad para almacenar el sonido, la función del dibujo como registro en estos campos pierde en cierto modo su utilidad. En este punto, y ante la modernidad imperante, estalla radicalmente la primacía de la representación emocional y cinética que puramente ilustrativa. Es el caso de la bailarina y coreógrafa Trisha Brown, la cual y en palabras de nuevo de Catalina Ruiz Mollá (Gómez et al., 2007) refiriéndose a sus trabajo en materia de coreología:

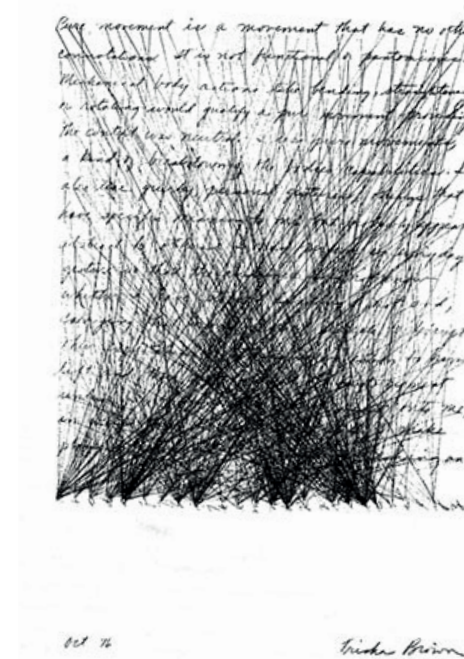
(...) se estructura un concepto coreográfico casi lúdico de juegos entrelazados que transforman el devenir del movimiento en una especie de acción de solapamiento entre traslaciones individuales no predeterminadas y definidas por cada intérprete. La libertad de interpretación es total, imposible de repetir.

Figura 7 (derecha)

COMPASS
Trisha Brown, 2006
Grabado sobre papel
64.8 x 55.9 cm

Figura 8 (izquierda)

[Sin título]
Trisha Brown, 1976
Tinta sobre papel



Ante el expresivo trabajo de Brown así como el comentado poco antes en la nueva concepción visual de la partitura, encontramos el momento idóneo para hacer un pequeño paréntesis y hablar puramente del dibujo, así como de un fenómeno que nos sirve, ya de forma personal, para la experimentación plástica. Hablamos del palimpsesto, según la RAE: Del lat. *palimpsestus*, y este del gr. παλίμψηστος *palímpsēstos*. 1. m. Manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente. En un sentido dibujístico, la superposición de elementos gráficos, en armonía compositiva y en ocasiones a través del uso de la transparencia, nos permite jugar con la acumulación y explotar así las capacidades expresivas del dibujo llegando, incluso, al *objeto encontrado* de Duchamp en el plano de las dos dimensiones.

Llegados a este punto, y visto todo lo anterior, podrían aparecer en nuestra mente imágenes de bocetos y demás grafismos que albergan trazos superpuestos. En estos términos, y concretamente acerca del garabato, Juan José Gómez Molina (2007) nos aclara:

Existe una cierta transfiguración y transmutación de la persona que lo realiza, la acción lo traslada a un plan mental diferente, se establece una conexión con el otro plano de la realidad que lo separa de lo cotidiano. En el garabato hay un ensimismamiento fundamental que lo aísla de la realidad cotidiana y lo transporta a otro mundo, el dibujante está absorto, desconectado de su entorno inmediato. Su acción se remite a un control sensorial de la presión y el desplazamiento, que funciona como esos tics de reequilibrio que inician ciertos deportistas antes de desencadenar el ejercicio definitivo.

Así el dibujo, en principio buscando la aproximación, va registrando datos paulatinamente hasta llegar a la recuperación de cierta estructura por fin comprensible para el espectador. Sin embargo, éste no solo recibe la forma final, sino que su percepción al contemplar la obra se alimenta igualmente del “temblor de la emoción que va dejando su recorrido” (Gómez et al., 2007).

Esto es algo que podemos disfrutar de forma clara en los bocetos de Leonardo Da Vinci, así como en los dibujos de gran formato de la artista contemporánea Jenny Saville o en la obra de Martin Palottini. Esta emoción proyectada a partir del gesto traspasa épocas y estilos, y es indudable la energía, vibración y movimiento que nos inspira su contemplación, llegando a este término que nos interesa en el que incluso podemos escuchar estas líneas como una delicada sinfonía o como un inarmónico grito.

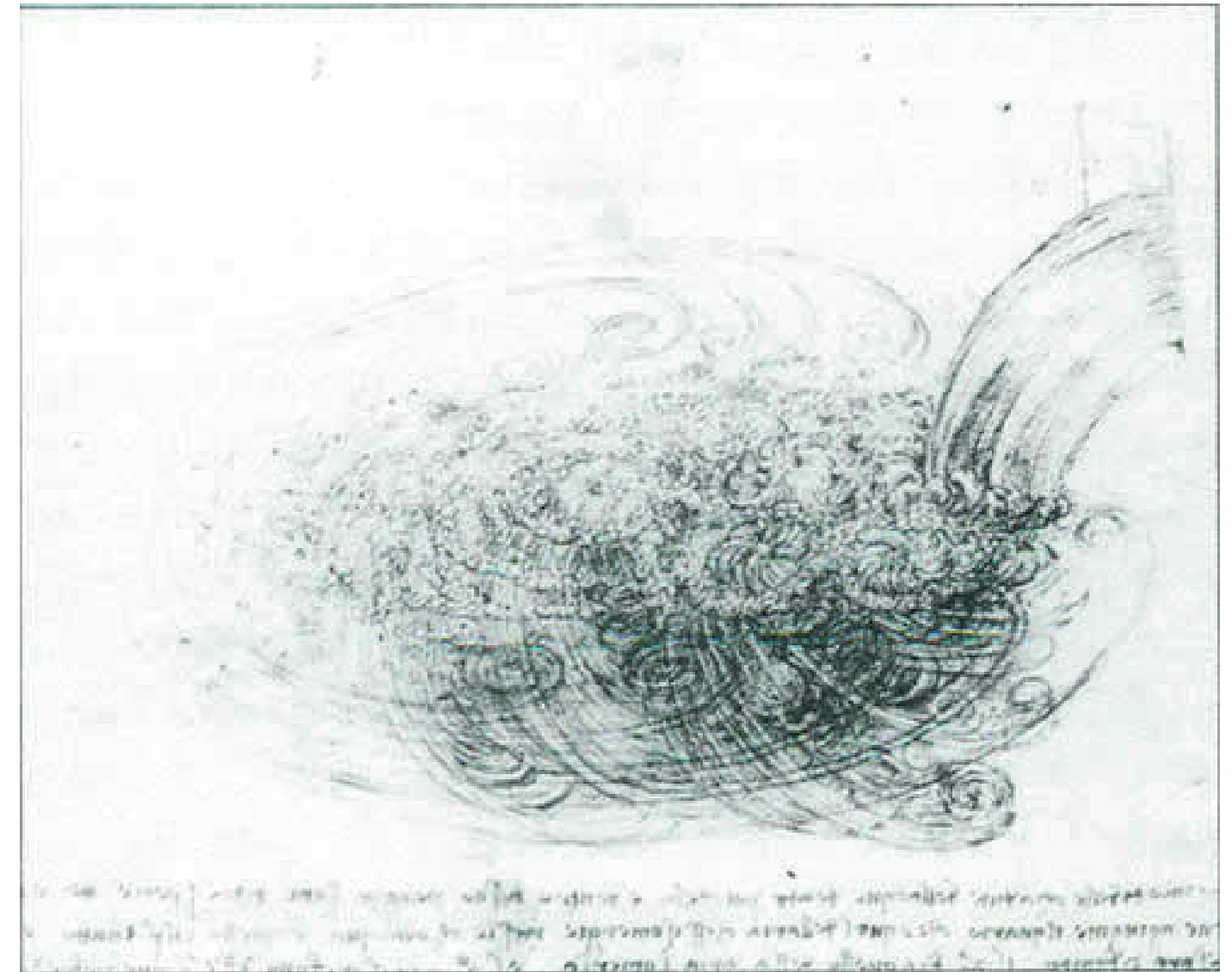
El dibujo no solo representa la realidad, sino que la construye. Clarificadora resulta la máxima de Pual Klee en este aspecto: “El arte no reproduce lo visible, hace visible” [Klee (como aparece en Partsch, 1991)]. En sí mismo es puro movimiento, y sus acciones se articulan en base a la necesaria y eficaz percepción del observador. Matisse lo definía como “una línea con memoria” [Matisse (como aparece en Gómez et al., 2007)].

¿Qué es pues la representación y qué tiene que decir de nosotros mismos? La *línea con memoria*, como comentaba Matisse, determina el dibujo al mismo tiempo que, irrevocablemente, nos obliga a diseccionar el mismo objeto, desembocando así en una proyección de lo que entendemos que es el objeto mismo, y así, nuestro propio yo para con el motivo. Según Hegel: “lo representado, a través del desgarramiento, se convierte en el patrimonio de la pura autoconciencia” [Hegel (como aparece en Gómez et al., 2007)]. Para Klee, a su vez, “la identificación del motivo tenía lugar durante el acto de dibujar o aún después de terminado el dibujo” (Partsch, 1991).

En este sentido, resulta clave la afirmación contenida en *La Representación de la Representación* (Gómez et al., 2007):

El que el dibujo sea la herramienta básica sobre la que se desarrollan acciones, proyectos, previsiones, escrituras, o que la sigamos encontrando bajo el manto del cine o la infografía, informa de su enorme flexibilidad, de la ductilidad de sus procesos, de la necesidad y universalidad de sus formas, como una estructura base de nuestro pensamiento. (...) Un dibujo que sólo tiene su sustento en la supremacía del concepto de representación permite entender éste como un mero hecho instrumental entre lo que percibimos y lo que comprendemos, nos hace olvidar que la función principal del dibujo no es sólo la de reproducir el hecho óptico, conservarlo y transmitirlo en el tiempo y el

Figura 9
Bocetos de
Leonardo Da Vinci



espacio, sino sobre todo nombrar la realidad, establecer categorías, y diferenciar fenómenos conceptuales a través de un cierto pensamiento analógico, establecido en las propiedades materiales del dibujo que modifica el diálogo que manteníamos con los dibujos que anteriormente organizaron nuestro imaginario.

Vemos así como el dibujo, en su naturaleza de constructor de la realidad, funciona como proyector del propio pensamiento y el conocimiento subyacente a través del gesto y, por ende, el movimiento. Este movimiento, bien sea real o simulado -por ejemplo, a partir del palimpsesto- y como bien hemos comprobado en los experimentos visuales con partituras de los compositores de los años cincuenta y sesenta y del dibujo coreográfico, queda estrechamente relacionado con el tema que aquí nos interesa: la música.



Figura 10

EBB AND FLOW

Jenny Saville, 2015

Óleo, pastel y carbón sobre lienzo

160 x 260 cm

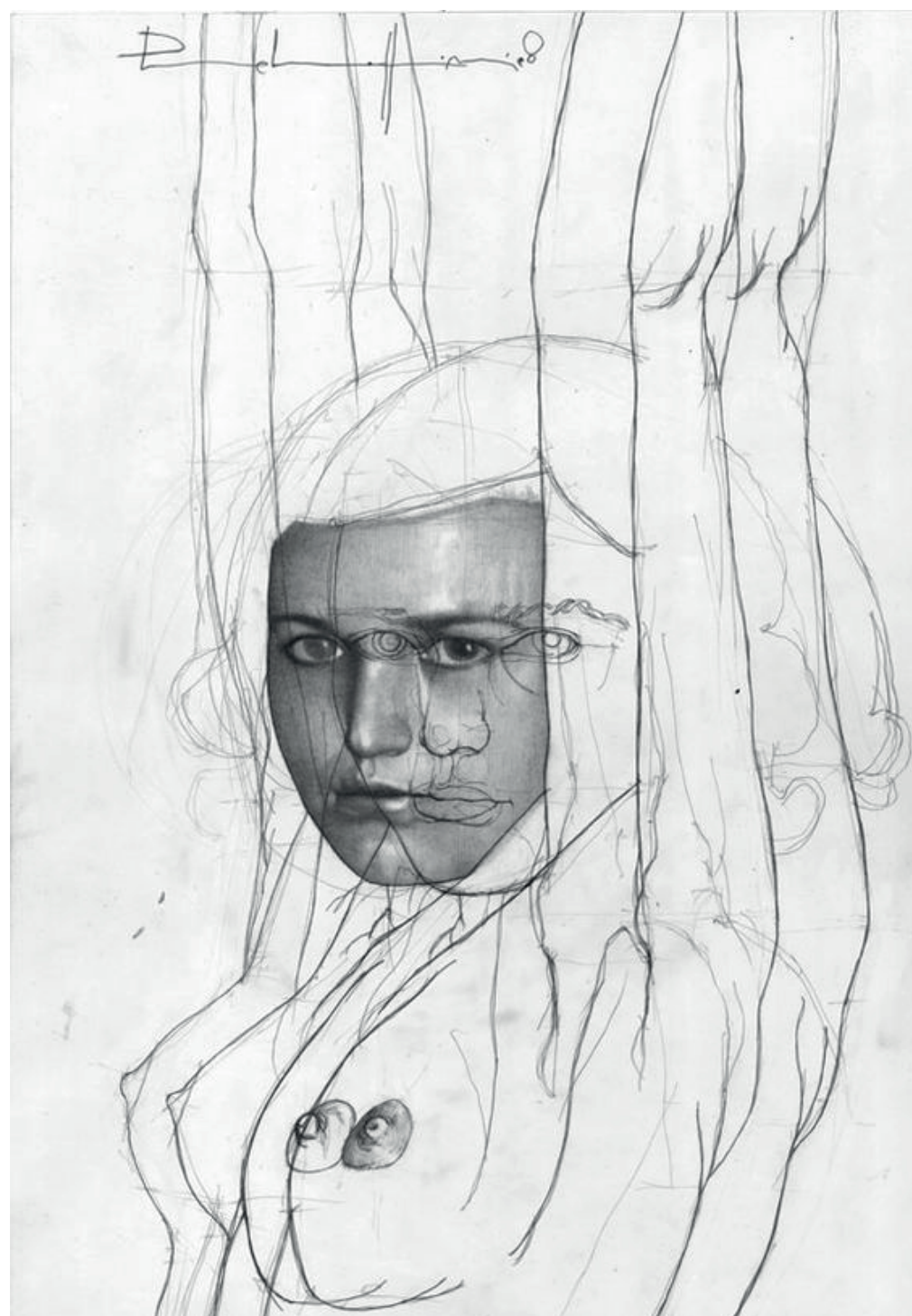


Figura 11

Martin Palottini, 2011
Lápiz sobre papel

> CONCLUSIONES.

Las relaciones entre las Bellas Artes -más concretamente el dibujo- y la música son, cuanto menos, abstractas y complejas. Y es que este binomio no puede ser tratado, precisamente, desde el punto de vista de una comunicación lineal. Hemos comprobado como el arte, al igual que cualquier otra rama del conocimiento y de la historia humana, no puede ser estudiado como ente independiente sino atendiendo a la globalidad de su evolución para con otras disciplinas, ya que un estudio aislado resultaría, cuanto menos, simple y austero. El error consiste, precisamente, en lo que se intentó en un comienzo con el presente escrito: establecer relaciones unilaterales entre dibujo y música sin apelar a estudios más amplios o contextuales.

Así bien, si buscamos comprender estas relaciones que podríamos denominar como gráfico-musicales debemos atender a cuestiones más allá de la forma o la búsqueda de la mera 'representación de la música'; la evolución de las ciencias empíricas y experimentales en los siglos XIX y XX, tales como las matemáticas, la física o la psicología, resultaron detonantes para el surgimiento del arte abstracto y, posteriormente, del arte conceptual. Así bien, este fenómeno resulta de una retroalimentación constante de descubrimientos y experimentos que podemos y debemos abordar bajo el concepto *Zeitgeist*.

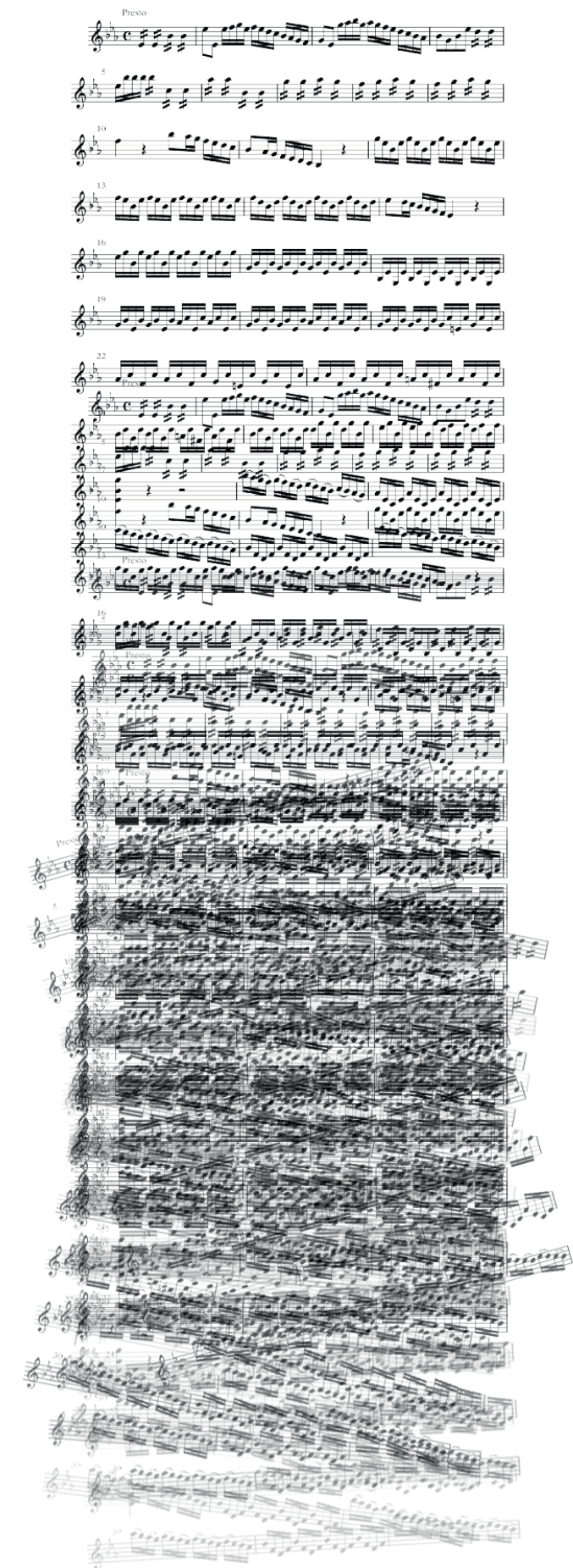
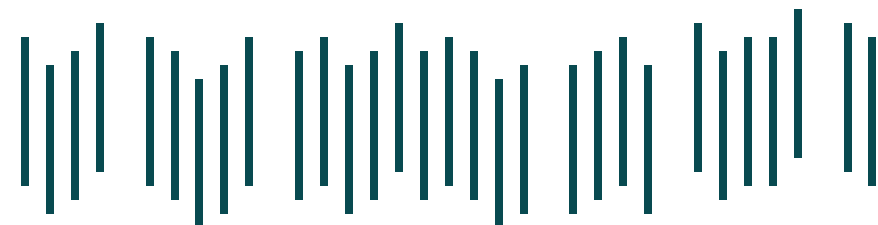
No existe pues un único punto en común entre el dibujo y el sonido, puesto que sus relaciones pueden basarse en diferentes términos como son la representación -mutua-, la utilización del otro como objeto de estudio, la inspiración, o todo a la vez. Sin embargo, y más allá de la práctica consciente en cualquiera de estos escenarios, no podemos obviar la relación inconsciente que existe entre ambos campos. Ante la pregunta de si podemos *escuchar el dibujo* o *visualizar la música*, debemos hacer hincapié en el fenómeno sinestético e, incluso, apelar directamente a la psicología de las emociones y a la filosofía. Todo ello no requiere más que un poco de atención consciente: la armonía de los elementos compuestos, el gesto o el movimiento se pueden apreciar en términos sonoros si atendemos al efecto que su percepción nos provoca. Igualmente, la escucha activa de la música puede trasladarnos a todo un mundo de objetos tridimensionales jugando en el espacio a través de lo armónico de su instrumentación, el espacio creado entre sonidos y silencios, su tonalidad, o volumen.

Se trata, básicamente, de atender a las *vibraciones*; aquellas puramente físicas mediante las que somos capaces de escuchar el sonido, las que aparecen durante el desarrollo de un dibujo, y las conexiones entre ambas en términos psicológicos y puramente emocionales.

Toda esta reciprocidad nos sirve, desde el plano personal, en la creación de un método de trabajo basado precisamente en estas relaciones sinéstesis; la función del dibujo como constructor de la realidad que percibimos y proyectamos hace de él un instrumento idóneo para el sumergimiento en la creación artística, encontrando en esta disciplina todo un *paisaje sonoro* por explorar y con el que experimentar a través del gesto y la superposición de grafismos mediante el palimpsesto. Es decir, de crear *vibraciones* que nos trasladen a un momento plácido, ruidoso, delicado como una pieza clásica o cacofónico y violento como alguna extravagante composición de King Crimson (en el caso de esta banda, encontramos ambos términos en canciones que van desde *Trio* o *Starless* a *Providence*).

Así pues, el proyecto artístico se centra básicamente en dos vertientes: la exploración de estas relaciones mediante el dibujo y su posterior retoque digital, y su traslación a los campos de la ilustración y el diseño gráfico para, ahora sí, crear una representación consciente del sonido, a través en su mayoría de la creación de portadas de discos y demás material visual para la industria de la música.

En cualquier caso, y más allá del proyecto artístico como tal, la introducción a las relaciones entre el dibujo y la música conforman un amplio y nutrido campo de estudio en el que ahondar en parámetros científicos, emocionales y filosóficos mediante el cual, el artista, aprende a servirse del irrevocable prisma transdisciplinar que es el conocimiento humano para la creación artística.



Presto
Alejandra Lupión, 2018
Composición digital
30 x 70 cm

> PROYECCIÓN PROFESIONAL.

El presente trabajo, además de ahondar en las relaciones entre el dibujo y la música y ayudarnos a establecer un método de trabajo propio basado en estas cuestiones, nos sirve para plantearnos posibles caminos profesionales en este sector concreto.

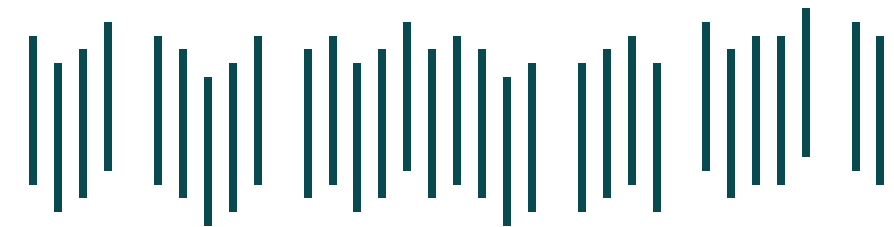
En primer lugar, esta investigación puede ser un importante punto de partida para un mayor desarrollo posterior que nos lleve a la consecución de una tesis doctoral o, incluso, de su publicación editorial. Igualmente, los conocimientos adquiridos durante su ejecución nos han permitido ampliar las expectativas para continuar con la ampliación del trabajo académico anterior, la tesina *El Diseño Gráfico y la Música. Las portadas del Rock*, el cual puede enriquecerse de todo lo aquí aprendido. En cualquier caso, y sin lugar a dudas, las posibilidades del tema que nos concierne nos aportan gran inquietud y motivación para continuar con tal investigación.

Más allá del campo académico y ahora sí centrándonos más en la creación plástica, una de las primeras proyecciones profesionales que contemplamos es la de realizar propuestas expositivas para dar salida a la obra gráfica en Galerías de Arte; primeramente en Sevilla, apostando por galerías locales como Birimbao o La Caja China así como en instituciones u organismos oficiales tales como la Casa de la Provincia.

En este mismo punto, planteamos la colaboración en proyectos de carácter conceptual con instituciones como el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo o el Teatro Central, dónde se podrían realizar obras performativas que aúnen estas relaciones entre música y dibujo, por ejemplo, mediante la realización de una obra conjunta con bailarines y músicos en directo, grabando la huella del movimiento en un gran lienzo como en el caso de las obras de Trisha Brown.

Adentrándonos ahora en mayor medida en la industria musical, nos interesa especialmente el trabajo directo con músicos e ingenieros de sonido; en este ámbito, se contempla la realización de murales de gran tamaño en estudios de grabación, locales de ensayo, tiendas de música y locales de música en directo, preferiblemente aquellas dedicadas a géneros como el Jazz o el Rock Sinfónico y/o psicodélico.

Para terminar, mencionamos el campo que más nos interesa y en el que ya andamos inmersos desde hace varios años: la ilustración y diseño de portadas de CDs, vinilos y demás material gráfico relacionado estrechamente con la música como la creación de cartelería, webs, camisetas y cualquier otro tipo de material especializado. Más aún, encontramos un importante nicho en el ámbito audiovisual, en términos de creación de videoclips ilustrados, vídeos promocionales e, incluso, la creación de proyecciones para conciertos en directo así como escenografía y demás puesta en escena, ámbito que particularmente nos interesa explotar.



> DOSSIER.

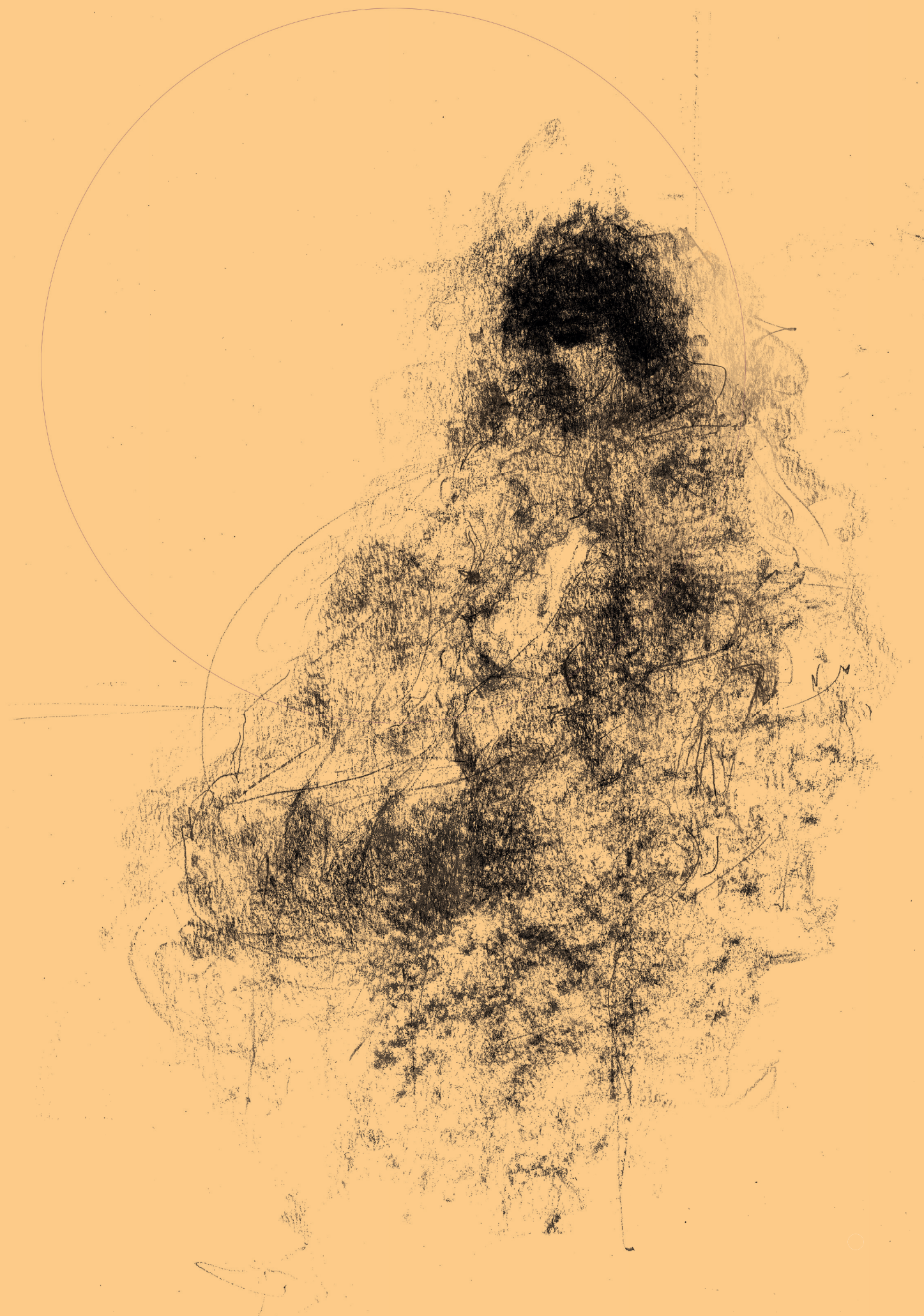
> VIBRACIONES.

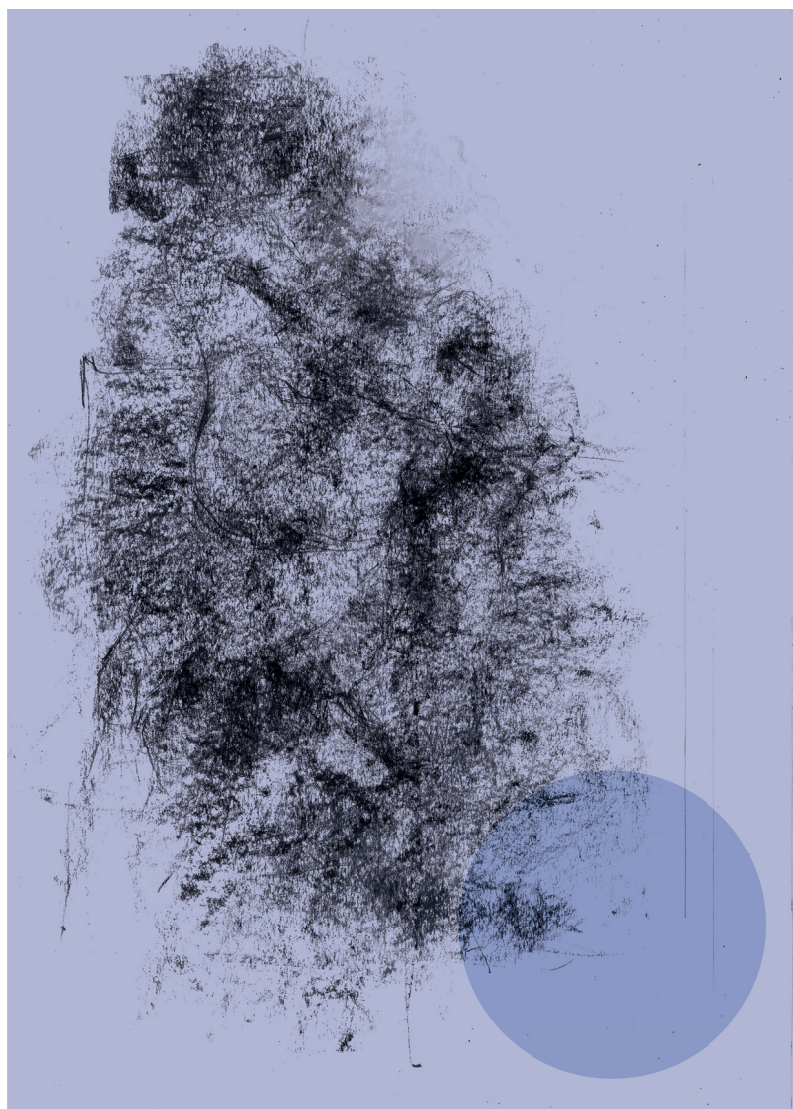
La serie *vibraciones* resulta del interés por estudiar la composición y la musicalidad del trazado superpuesto a partir del palimpsesto. El dibujo, funcionando ya con un ente independiente, genera en su conjunto una serie de modulaciones azarosas que dotan a la obra de un carácter más o menos sosegado o violento, entendiendo la relación de los trazos, los *silencios* compositivos y el color.

Se ha partido pues de dibujos a grafito realizados del natural -estos mismos creados en un inicio bajo la influencia musical- para posteriormente utilizar medios digitales para componer, investigar con ellos y aportarles un nuevo valor sonoro.

Se trata esta de la propuesta más relacionada con la vía exposi-

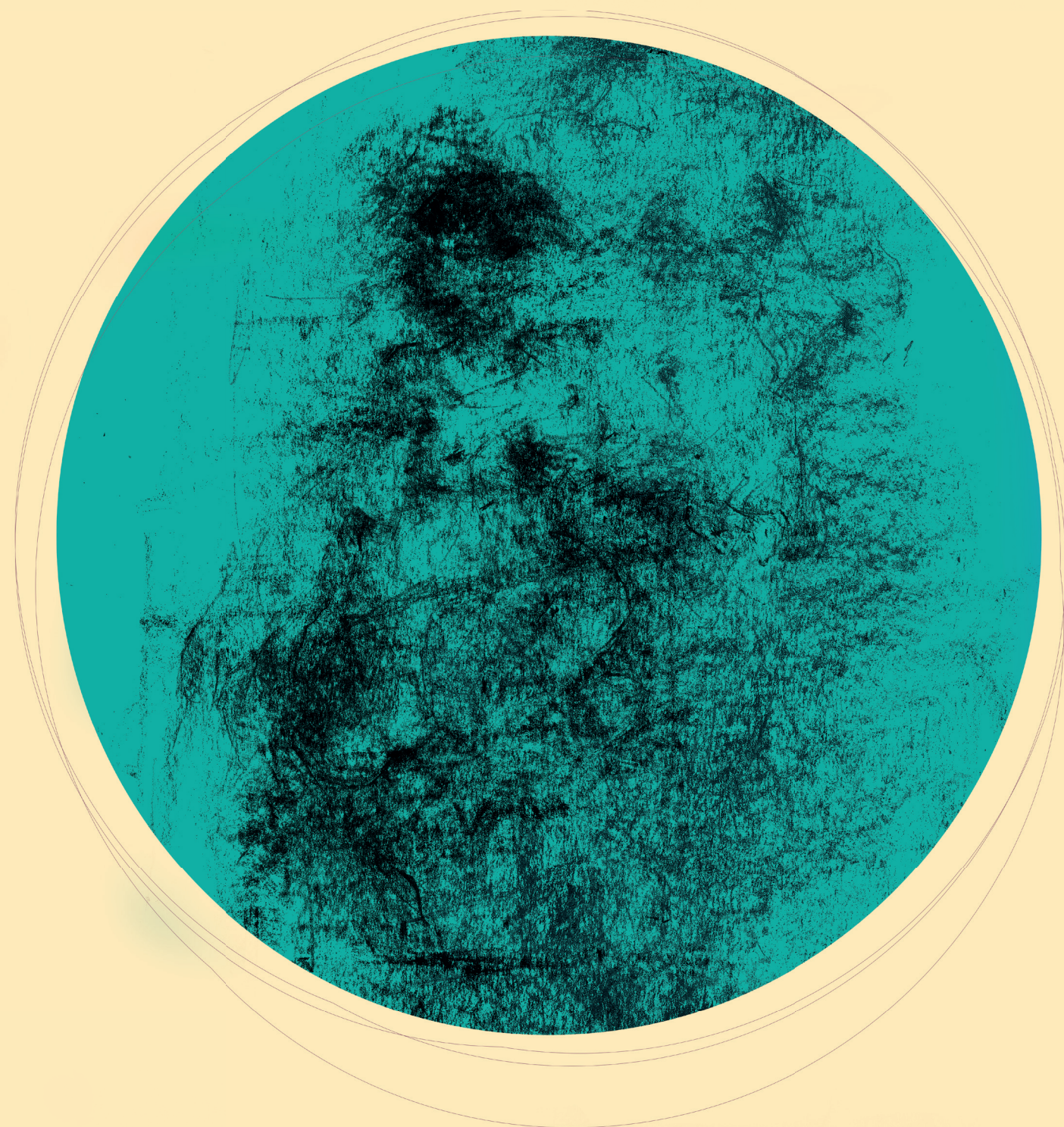
Vibración I
Alejandra Lupión, 2019
Dibujo a grafito con posterior tratamiento digital
50x70 cm





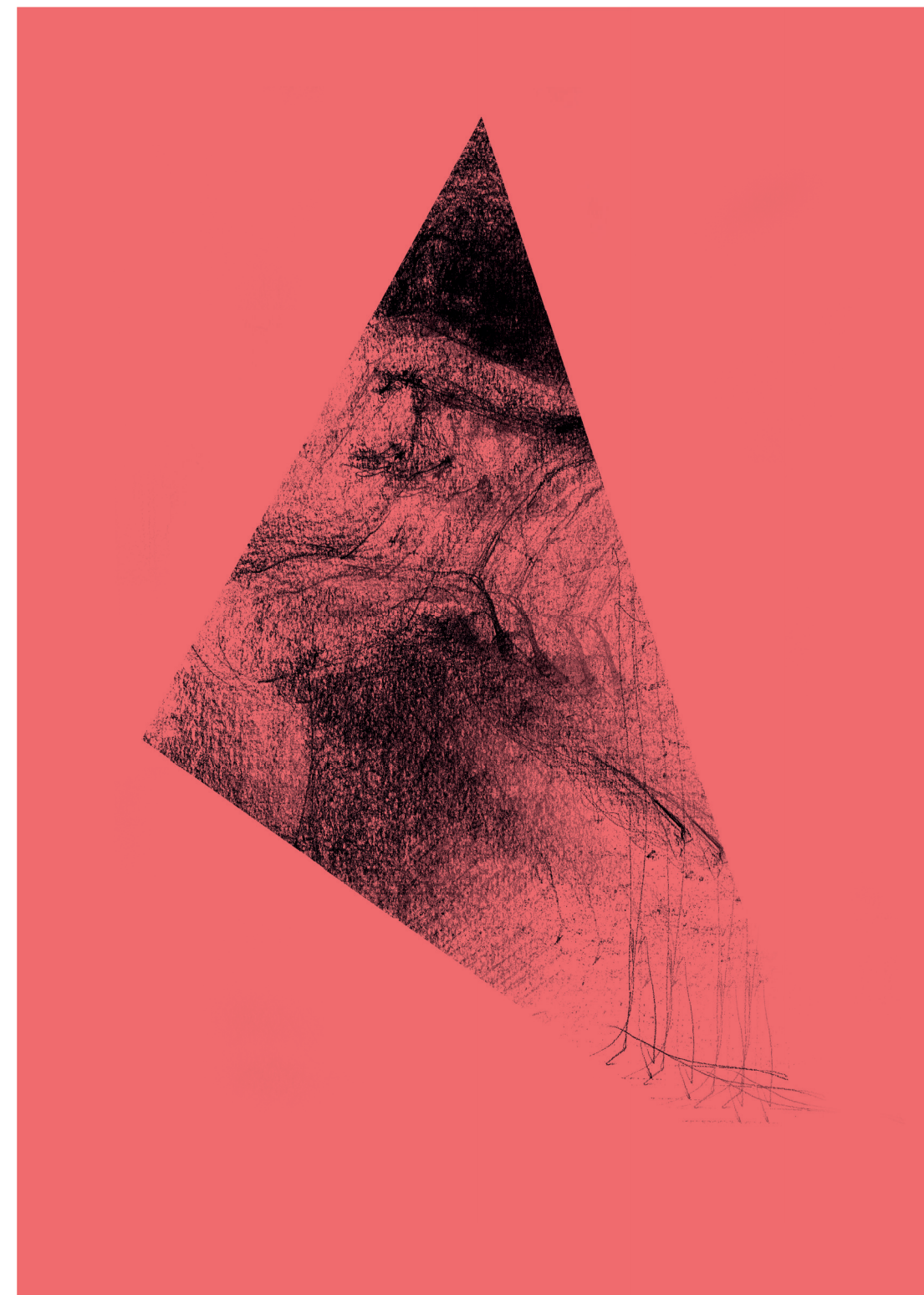
Vibración II
Alejandra Lupión, 2019
Dibujo a grafito con posterior tratamiento digital
50x70 cm

Vibración III
Alejandra Lupión, 2019
Dibujo a grafito con posterior tratamiento digital
50x70 cm





Vibración IV
Alejandra Lupión, 2019
Dibujo a grafito con posterior tratamiento digital
50x70 cm



Vibración V
Alejandra Lupión, 2019
Dibujo a grafito con posterior tratamiento digital
50x70 cm



Serie Vibraciones
Alejandra Lupión, 2019
Simulación digital de propuesta expositiva

> MIMESIS.

Bajo el título *Mimesis*, las obras que se muestran a continuación se realizan bajo la escucha activa de música, realizando una búsqueda en la que relacionar el trazado, el vacío, la saturación del grafismo y las propias emociones devenidas de la escucha simultánea. Con el rostro humano como excusa, se parte de él para posteriormente liberar la forma y crear una propuesta plástica que se navega entre la figuración y la abstracción.

Concretamente, las canciones escogidas han sido del grupo californiano Tool.

Mimesis I (Pneuma)
Alejandra Lupión, 2019
Ilustración digital
21x29,7 cm

Basado en el tema *Pneuma* del álbum *Fear Inoculum* (Tool, 2019)





Mimesis II (Lies)
Alejandra Lupión, 2019
Ilustración digital
21x29,7 cm

Basado en el tema *You Lied* del álbum *Salival* (Tool, 2000)

> DISEÑO GRÁFICO / ILUSTRACIÓN.

Por último planteamos una serie de trabajos relativos al trabajo con la industria musical; en ellos se pretende plasmar de forma clara una relación gráfico-musical con intereses publicitarios y enmarcados dentro del mundo del diseño gráfico y la ilustración.

Póster (sin título)
Alejandra Lupión, 2018
Ilustración digital
50x70 cm
Póster para concierto de los grupos
de rock progresivo Sweet Hole y Saico



12 ENERO • 22:00 • SALA X • C/ JOSÉ DÍAZ 7 • 5€ ANTICIPADA (ENTRADIUM) / 7€

POSTER BY ALB



20 JUNIO • 23:00 • SALA NEWMAN • AVDA FINLANDIA • ENTRADA GRATUITA

POSTER BY ALB

Póster II (sin título)

Alejandra Lupión, 2018

Ilustración digital

50x70 cm

Póster para concierto tributo a Deep Purple

OHMNIPRESENCE

COMPILED BY SPANISH GIPSY

Ohmnipresence
Alejandra Lupión, 2018
Ilustración digital
40x40 cm
Portada de CD para recopilatorio de
música electrónica psicodélica



ECKO ORIGENS

Origens

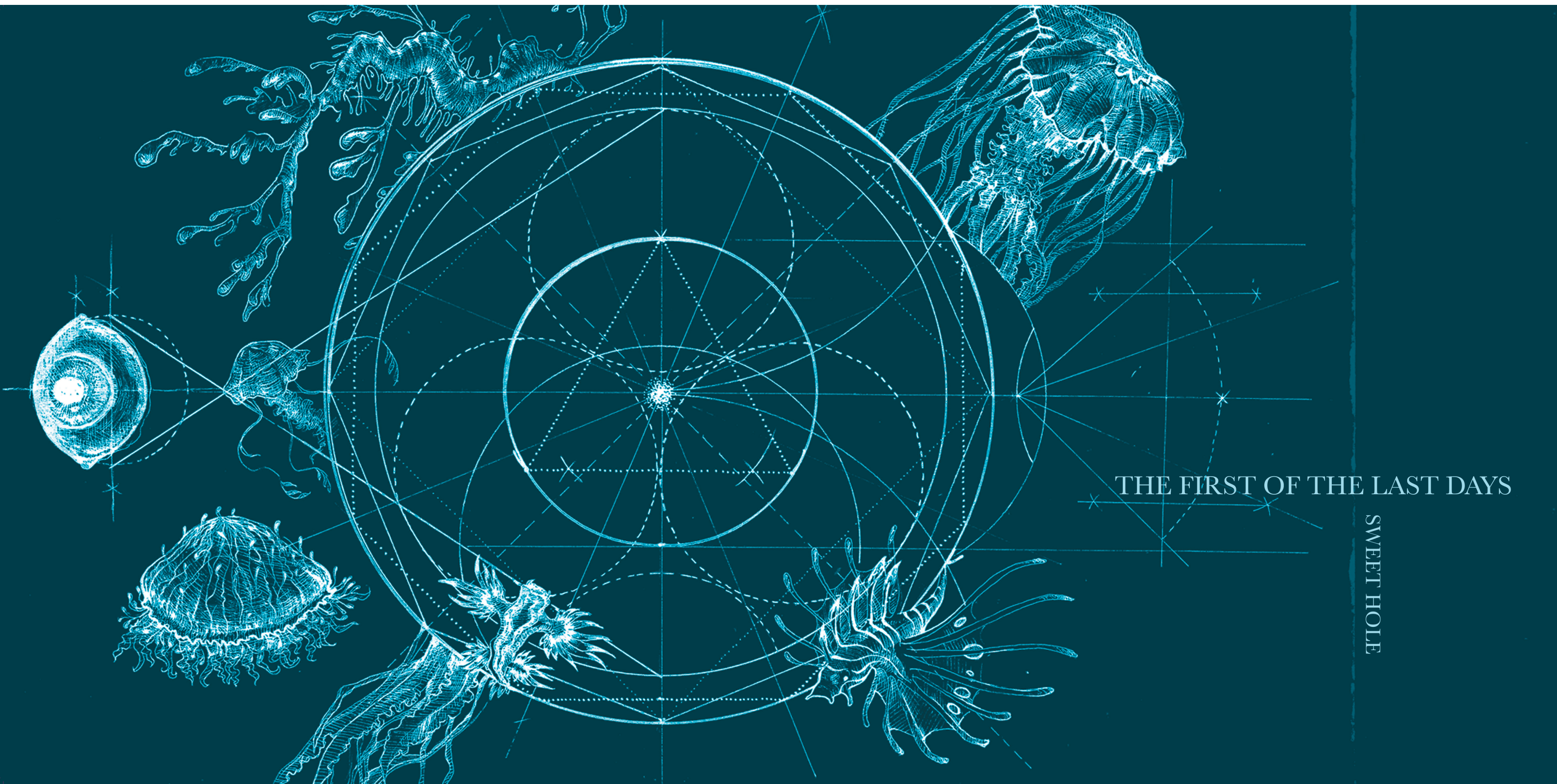
Alejandra Lupión, 2019

Ilustración digital

40x40 cm

Portada de CD para el artista de *forest* Ecko.
El *forest* es un subgénero de la música electrónica
basado en sonidos de la naturaleza





THE FIRST OF THE LAST DAYS

SWEET HOLE

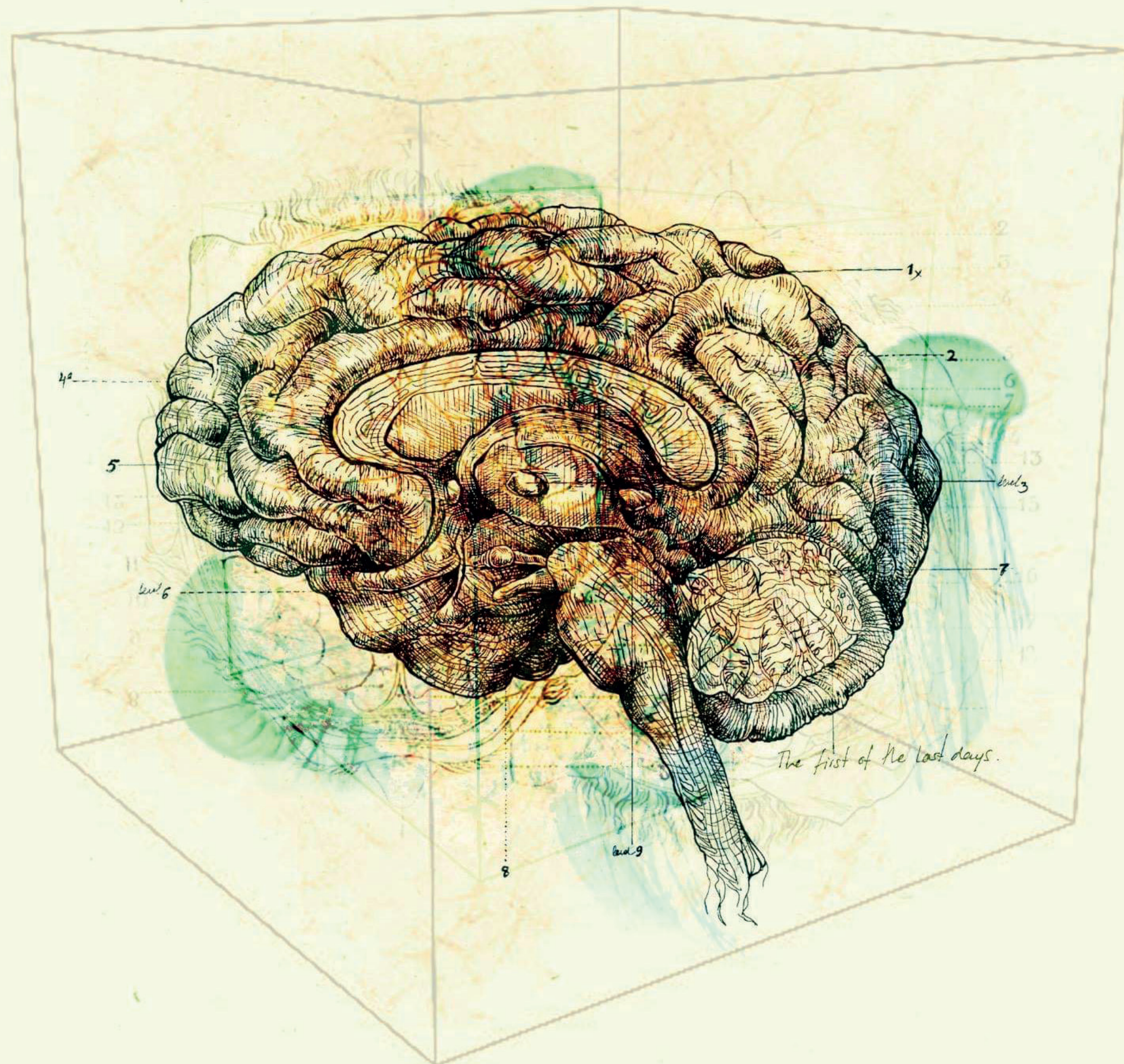
The first of the last days (vinyl bag)

Alejandra Lupión, 2017

Dibujo a tinta con posterior tratamiento digital

62,96 x 36,72 cm

Ilustración para sobre de vinilo del
álbum *The First of the Last Days*, del grupo
de rock sinfónico Sweet Hole



The first of the last days.

The first of the last days (vinyl cover)
 Alejandra Lupión, 2017
 Dibujo a tinta con posterior tratamiento digital
 40 x 40 cm
 Portada para *The First of the Last Days*,
 de la banda de rock sinfónico Sweet Hole

SWEET HOLE



THE FIRST OF THE LAST DAYS

00:00

level₅

Time is linear, speaking mortally
 It can be elliptical, in the existence
 And arrow is pointing banally
 To the center, and there is no resistance.
 A line is drawn during lifetime
 But the ellipse closes
 When the death crosses
 As a natural process
 By spiritual forces, and resonating the voices.
 Being immortal means to exist in a constant coordinate
 If I've been always in everywhere, am I a God's relative?
 In the assigned time rate by the chosen one, the first
 Non-living ones, have forgotten the concept
 All of them are in the coordinates (Give me a clear sign of truth)
 Placed in a far dimension (Wherever you're going to)
 Or maybe another constellation
 The one to albergate, the one to liberate...
 (The first of the last days...)

The first of the last days (lyrics)

Alejandra Lupión, 2017

Dibujo a tinta con posterior tratamiento digital

24,8 x 12,6 cm

Interior de libreto de *The First of the Last Days*, de Sweet Hole



Seaside
Alejandra Lupión, 2017
Dibujo a bolígrafo bic, lápiz de color y posterior tratamiento digital
14,8 x 21 cm
Ilustración basada en la canción *Seaside* de Kultiration

>REFERENCIAS.

<listado de imágenes.

Figura 1 (pág. 26). Hans Hartung, 1957. *L10*. Litografía sobre papel, 52x32cm. Disponible en: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hartung-l10-p77141>

Figura 2 (pág. 27). Paul Klee, 1914. *Teppich Der Erinnerung*. Óleo sobre tela imprimada, 40,2x52,8cm. Disponible en: <https://es.wahooart.com/@@/8LT47Y-Paul-Klee-Recuerdo-Alfombra>

Figura 3 (pág. 29). Relación espacial de los instrumentos en el jazz. Disponible en: <http://ecaths1.s3.amazonaws.com/sonidoprofesional/Mezcla.avanzada.35195213.pdf>

Figura 4 (pág. 32). Jackson Pollock, 1947. *Alchemy*. Óleo, aluminio, esmalte, arena, guijarros, fibras y madera sobre tela, 114,6x221,3cm. Disponible en: <https://www.guggenheim.org/artwork/3482>

Figura 5 (pág. 40). Wassily Kandinsky, 1926. *Análisis gráfico de Palucca*. Disponible en: <https://www.pinterest.es/pin/318137161162091196/?lp=true>

Figura 6 (pág. 43). Sylvano Bussotti, 1962. *Siciliano*. Disponible en: https://www.researchgate.net/figure/Sylvano-Bussotti-Siciliano_fig4_267022053

Figura 7 (pág. 45). Trisha Brown, 2006. *Compass*. Grabado sobre papel, 64,8x55,9cm. Disponible en: https://www.artspace.com/trisha_brown/compass

Figura 8 (pág. 45). Trisha Brown, 1976. *Sin título*. Tinta sobre papel. Disponible en: <http://www.drawingsonwriting.org/page10.htm>

Figura 9 (pág. 47). Bocetos de Leonardo Da Vinci. Disponible en: <https://archive.schillerinstitute.com/newspanish/InstitutoSchiller/Arte/DaVinciRevolCientif.html>

Figura 10 (págs. 48-49). Jenny Saville, 2015. *Ebb and flow*. Óleo, pastel y carbón sobre lienzo, 160x260cm. Disponible en: <https://www.artsy.net/artwork/jenny-saville-ebb-and-flow>

Figura 11 (pág. 50). Martin Palottini, 2011. *Sin título*. Lápiz sobre papel. Disponible en: <https://www.pinterest.es/>

< bibliografía .

Ariza, J. (2003). *Las imágenes del sonido*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.

Gómez, J.J., Cabezas, L., Copón, M., Ruiz, C., y Zugasti, A. (2007). *La representación de la representación*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Hahl-Koch, J. (Ed). (1987). *Arnold Schoenberg, Wassily Kandinsky. Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. Madrid: Alianza Música.

Kafka, F. (1987). *La metamorfosis*. Madrid: Alianza Editorial.

Kandinsky, W. (2016). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós Estética.

Kandinsky, W. (1987). *El futuro de la pintura*. Barcelona: Paidós Estética.

López García, L. (2001). *Kandinsky: Los fundamentos del arte abstracto. La relación con las ciencias experimentales*. Madrid: Metáforas del movimiento moderno.

Partsch, S. (1991). *Paul Klee*. Ginebra: Benefikt Taschen.

Schafer, R. M. (2013).: *El Paisaje Sonoro y la Afinación del Mundo*. Barcelona: Intermedio.

Tschirren, M. K., Eggelhöfer, F., y Thöner, W. (2013). *Paul Klee. Maestro de la Bauhaus*. Madrid: Fundación Juan March.

< publicaciones académicas .

Avelli, M. (2000). *El dibujo bajo la influencia de la música* (Tesis doctoral). Universidad de Sevilla, Sevilla.

Lupión, A. (2012). *El diseño gráfico y la música: Las portadas del Rock* (Tesina). CEADE, Sevilla

< libros digitales .

Gibson, D. (2019). *The Art Of Mixing. A Visual Guide to Recording, Engineering and Production*. Recuperado de <http://ecaths1.s3.amazonaws.com/sonidoprofesional/Mezcla.avanzada.35195213.pdf>

< referencias digitales .

Bujalance, P. (9 de febrero de 2012). La armonía del lienzo: Música para Pablo Picasso. *Málaga Hoy*. Recuperado de https://www.malahoy.es/ocio/armonia-lienzo-musica-Pablo-Picasso_0_559444194.html

Cascales, C. (14 de junio de 2011). Música y arte abstracto. *Claudio Cascales*. Recuperado de <http://claudiocascales.blogspot.com/2011/06/musica-y-arte-abstracto.html>

Escuela Universitaria de Música (17 de octubre de 2013). Apuntes de acústica musical: Física del sonido. *Escuela Universitaria de Música: Universidad de la República de Uruguay*. Recuperado de http://www.eumus.edu.uy/eme/ensenanza//acustica/apuntes/material-viejo/fisica_r/

Mendoza, V. (2 de febrero de 2018). Goethe contra Newton: la búsqueda del color en la oscuridad. *Yorokobu*. Recuperado de <https://www.yorokobu.es/goethe-newton-la-busqueda-del-color-la-oscuridad/>

Los ojos de Hipatia (11 de febrero de 2013). El expresionismo de El Puente y el Jinete Azul. *Los ojos de Hipatia*. Recuperado de <https://losojosdehipatia.com.es/cultura/arte-2/el-expresionismo-de-el-puente-y-el-jinete-azul/>

Palomo, B. (6 de febrero de 2019). El rigor creativo de una racional pintura. *Diario de Cádiz*. Recuperado de https://www.diariodecadiz.es/ocio/pintura-pepe-barragan-caja-china_0_1325268004.html

Viana, I. (2 de diciembre de 2013). John Cage, el hombre que compuso el silencio. *ABC*. Recuperado de https://www.abc.es/historia/abci-john-cage-pieza-silenciosa-201202080000_noticia.html

La 'Filosofía de las formas simbólicas', del neokantiano Ernst Cassirer, planteaba en 1923 un importante desafío para la filosofía de la cultura: conseguir una fundamentación metódica de las ciencias del espíritu, delimitando las diversas formas de comprensión del mundo, aprehendiendo desde ellas lo que sea peculiar en sus tendencias y métodos, así como en el modo en que se coordinan con el pensamiento y la vida. Existen multitud de acercamientos metodológicos al arte. (...) (se pretende) continuar con la vía de reflexión iniciada desde la práctica artística, tomando como partida las imágenes para extraer de ellas la luz o luces que la convierten en un eslabón necesario para el pensamiento y la acción; la manera en que describiendo el mundo, los dibujos nos entregan una enorme cantidad de información generando conceptos claves y claro, resúmenes de épocas y teorías, de pasiones y afectos, potentes indicadores de realidad. (Gómez et al, 2007)

